



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

**SAMBA-JAZZ:
UMA VIAGEM TRANSCULTURAL NOS INTERSTÍCIOS
DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA.**

Dissertação submetido(a) ao Programa
de Pós-Graduação em Psicologia da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Práticas Culturais e
Processos de Subjetivação

Orientadora: Prof^ª. Dr. Andrea Vieira
Zanella

Florianópolis, 2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Colangelo, Antonio

SAMBA-JAZZ : UMA VIAGEM TRANSCULTURAL NOS INTERSTÍCIOS
DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA. / Antonio Colangelo ; orientadora,
Andrea Vieira Zanella - Florianópolis, SC, 2014.
155 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Sincretismo. 3. Transculturalismo. 4.
Diáspora. 5. Música. I. Zanella, Andrea Vieira. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Psicologia. III. Título.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores Andrea Zanella e Massimo Canevacci pela atenção e seriedade com que trataram meu trabalho.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia pelo aprendizado, as sugestões e as críticas que fizeram essa pesquisa amadurecer, particularmente quero agradecer Kléber Prado, Kátia Maheirie, Juracy Figueiras Tonelli e Fernando Sousa.

Agradeço a Universidade Federal de Santa Catarina pela oportunidade de ser aluno do curso de pós-graduação em Psicologia.

Agradeço a CAPES pela bolsa de estudo que me permitiu dedicar mais tempo a essa pesquisa.

Agradeço aos amigos músicos e professores Lupa Santiago, Guilherme Ribeiro, Felipe Coelho e Leo Garcia, pelas discussões sobre o assunto e pelas oportunidades de aprendizagem nas aulas e encontros "musicais" que tivemos juntos.

Agradeço a todos os meus parceiros musicais, colegas e alunos por ter me proporcionado a felicidade de compartilhar com eles parte da minha pesquisa.

Agradeço aos meus pais, pelo apoio incondicional de sempre.

Agradeço a Ana Paula e Francesco, minha família, e a eles dedico esse trabalho.

RESUMO

Este trabalho se propõe estudar o Samba-Jazz como peculiar forma de linguagem artística nascida a partir de nichos da sociedade brasileira. Nessa perspectiva, o Samba-Jazz nos oferece um ponto de vista privilegiado para observar, a partir das margens, processos identitários, estéticos e criativos alternativos aos movimentos políticos de nacionalização cultural e as continuas tentativas de homogeneização feitas pelas indústrias do entretenimento. O objetivo desse trabalho é mostrar como a música se torna também uma força política crítica quando questiona as identidades, os mercados e as culturas nacionais. Inicialmente, será definido melhor o conceito de sincretismo e a sua aplicação em relação as experiências contemporâneas da diáspora e do transculturalismo. Em seguida, serão estabelecidas relações com o objetivo de pensar o Samba-Jazz como um "evento" sincrético e transcultural que se opõe como força crítica a um eu-identitário fixo e imóvel. Nessa perspectiva, esse eu-identitário forma-se a partir da remoção e controle das diferenças, em oposição à multiplicidade do sujeito e do que o constitui.

PALAVRAS-CHAVES: Sincretismo; Transculturalismo; Diáspora; Música; Cartografia; Identidade.

ABSTRACT

This paper aims to study the Samba-Jazz as peculiar form of artistic language born from niches of Brazilian society. From this perspective, Samba-Jazz offers us a vantage point to observe, from the banks, aesthetic and creative processes alternative to political movements of cultural nationalization and continuous attempts made by homogenization of the entertainment industries. The aim of this work is to show how the music also becomes a political force, when criticized and questioned identities, markets and national cultures. Initially, it will be better defined the concept of syncretism and its application in relation to the contemporary experiences of diaspora and transculturalism. Then, be established relationships in order to think Samba-Jazz as a syncretic and transcultural "event", as opposed as critic force to fixed and motionless self identity. In this perspective, this fixed and motionless self-identity is formed from the removal and control of differences, as opposed to the multiplicity of the subject and what constitutes it.

KEYWORDS: syncretism; transculturalism; diaspora; music; cartography; identity.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I- TRANSCULTURALISMO E CONTEMPORÂNEIDADE	25
I.1. AS METRÓPOLES CONTEMPORÂNEAS E OS FLUXOS HÍBRIDOS DAS MUDANÇAS.	25
I.2. SOUNDSCAPES: CARTOGRAFIAS SONORAS DA CONTEMPORANEIDADE.....	33
I.3. SOUNDSCAPES ENTRE O ATLÂNTICO NEGRO E O MEDITERRÂNEO BLUES.	45
CAPÍTULO II - SAMBA-JAZZ E MÚSICA CONTEMPORÂNEA	67
II.1. MÚSICA E IDENTIDADE: ESTILOS TARDIOS, CULTURA DIGITAL E PRODUÇÃO INDEPENDENTE.....	67
II.2. O JAZZ “CONTEMPORÂNEO” DOS ANOS 60: ESPAÇOS DILATADOS, MULTICENTRISMO TONAL, DIÁSPORA HARMÔNICA.....	76
II.3. SAMBA-JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: UM OLHAR TRANSCULTURAL.	94
CAPÍTULO III - SAMBA-JAZZ: UMA ANÁLISE DAS ESTÉTICAS MÚSICAIS	107
III.1. “BAIÃO DOCE” DO TRIO CORRENTE.	112
III.2. “MISTURADA”, DE QUARTETO NOVO.....	116
III.3. “RAPAZ DE BEM”, DE JOHNNY ALF	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
BIBLIOGRAFIA.....	135
GLOSSÁRIO MUSICAL	145
DISCOGRAFIA	151

INTRODUÇÃO

A proposta dessa pesquisa representa um grande desafio tanto para mim quanto para o leitor: tornar a música e as práticas musicais uma força crítica capaz de tensionar, discutir, desmembrar, confundir e desmobilizar conceitos enraizados nas práticas e nos discursos científicos e políticos. Conceitos como os de Identidade e Cultura tornaram-se frequentes nas práticas cotidianas perdendo os sentidos unívocos com os quais as ciências e os estados nacionais tentam caracterizá-los e empregá-los, para se multiplicar e se descentralizar em interpretações e práticas derivantes de um sincretismo glocal, que combina fluxos globais com paisagens locais.

A pergunta do porquê de uma pesquisa em música sobre o Samba-Jazz na Psicologia Social posso responder desta forma: acredito que a força crítica das "paisagens sonoras" nos abre novas perspectivas nos estudos sobre cultura e identidade, e nos oferece outros caminhos a serem percorridos na elaboração de categorias explicativas e processos metodológicos que podem contribuir com a pesquisa científica e musical. Esse para mim representou o maior desafio: elaborar ou reelaborar conceitos e caminhos metodológicos, deixando falar a música e as paisagens sonoras. Eu sei que provavelmente essa intenção explícita pode ser lida como pretensiosa, mas se trata fundamentalmente de uma intrusão "indisciplinada", que até tem chance de não dar certo, mas assim mesmo me proponho assumir essa tarefa. Acredito não ser o primeiro, e nem serei o último, a fazer essa tentativa. Espero contribuir, com essas poucas páginas, a ampliar o "dentro" das disciplinas científicas através do "fora", como uma forma também de tornar mais "sincréticos" os percursos metodológicos e os temas analisados. O sincretismo, como prática cultural, religiosa e artística, pode tornar-se também uma prática científica importante para orientar-nos nos labirintos da contemporaneidade.

Também tenho outro objetivo, um pouco mais sutil e transversal, que é mostrar como a música torna-se também uma força política crítica quando questiona as identidades e as culturas nacionais que são formas de apropriação "política" e manipulação simbólica dos conceitos de Cultura e Identidade. Busco mostrar como as biografias e a produção cultural de muitos artistas tornam-se fontes de pesquisa capazes de desconstruir representações unitárias de Identidade e Cultura. Por esse motivo a opção pelo "sincretismo", como conceito móvel, me permitiu certa flexibilidade geográfica e a possibilidade de fazer conexões entre

contextos fisicamente distantes. Entre o Atlântico e o Mediterrâneo, por exemplo.

É nessas longas pontes que o conceito de Cultura se dissolve em partículas distantes, mas conectadas entre si, que transitam e se transformam entre o local e o global. Se trata de um olhar mais "descentrado", que segue alguns elementos em suas "transições" geográficas, temporais e culturais. Um desses elementos é, por exemplo, a música africana. Outro, é a música das elites européias. Os vários pontos das redes transculturais em que elas se cruzam dão origem a novas formas "sincréticas", novas paisagens sonoras, novos soundscapes.

Olhando o lado "sincrético" das produções musicais contemporâneas percebemos quantos elementos estéticos e culturais estão em circulação e quantas formas "híbridas" se proliferam a partir dessa circulação, na qual a cultura digital se torna um elemento estratégico de mudança. A ideia, então, de tornar o conceito de soundscape, elaborado por Murray Shaffer (1994), mais flexível de um ponto de vista cultural (através do "sincretismo") e geográfico (através do "transculturalismo"), precisou sustentar-se sobre um aparato maior. Por essa razão pensei, de um lado, em conectar as paisagens sonoras (soundscapes) com outras paisagens (scape) tecnológicas, midiáticas, étnicas, políticas, culturais. As pesquisas de Arjun Appadurai (1986; 1990) foram fundamentais para satisfazer essa intenção. De outro lado, achei que a cartografia - como forma de investigação descentrada e móvel - me permitiria uma mobilidade geográfica e temporal.

A observação do lado sincrético dos elementos musicais nos ajuda a construir caminhos múltiplos que atravessam e tensionam a História entendida como nacional, identitária, irreversível e progressiva. Achei, por isso, importante definir melhor o conceito de sincretismo e a sua aplicação em relação as experiências contemporâneas da diáspora e do transculturalismo. Busquei fazer essa relação com o objetivo de pensar o Samba-Jazz como um "evento" sincrético e transcultural, que oportuniza problematizar os conceitos de cultura, identidade e estado nacional, usando a música como principal força crítica.

Atesto também que a pesquisa que desenvolvi é, entre outras coisas, um pretexto para aprofundar o estudo de duas de minhas grandes paixões: a música brasileira e o jazz. Ao escolher como âmbito de estudo o "Samba-Jazz" tive como propósito o aprofundamento nos estudos críticos e biográficos sobre a música brasileira e o jazz. Achei o binômio fantástico! Um bom pretexto. E um alibi perfeito.

Conheci o Samba-Jazz pela primeira vez em um curso que a Faculdade Souza Lima de São Paulo, em parceria com a Universidade Berklee de Boston, estava oferecendo. Tratava-se de um curso de 4 dias sobre a improvisação no jazz, para todos os instrumentos. Nesse curso, como aluno guitarrista, participei de workshops, jam sessions, aulas e masterclass. Uma das aulas era sobre música brasileira contemporânea, ministrada pelo professor e músico Guilherme Ribeiro. Ribeiro é autor de um material didático-musical sobre Samba-Jazz, que inclui composições originais, partituras, gravações e playlongs (D'ALCANTRA, RIBEIRO, 2009). Na aula, um dos temas que mais me interessou eram os ritmos brasileiros e as suas reelaborações contemporâneas. Comprei então outra publicação, de Lupa Santiago e Carlos Ezequiel (2009), sobre a música brasileira em métricas ímpares e me deparei com todo um universo musical, que conhecia pouco e que me fascinou pelo seu lado experimental e sincrético. O samba-jazz como estilo musical brasileiro dos anos '50 e '60, era considerado como uma das grandes fontes "históricas" dessas experimentações e sincretismos contemporâneos.

O Samba-Jazz torna-se um binômio com grande força de atração simbólica pois liga duas realidades territorialmente distantes, ambas - o Jazz estadunidense e o Samba brasileiro - imersas em uma relação fortíssima com suas respectivas políticas identitárias nacionais. O Samba-Jazz para mim representou a oportunidade de explorar esse lado sincrético, tanto do samba e da música brasileira, quanto do Jazz e da música "americana", na intenção de discutir e tensionar criticamente as práticas e as políticas identitárias relacionadas.

Durante essa busca, no começo instintiva e desordenada, percebi que tanto a música brasileira quanto a música norte-americana tinham um passado e um presente sincréticos. Muitos dos elementos "sincretizados" eram oriundos da diáspora africana, combinados e mixados com as traduções locais e os tensionamentos globais das grandes ondas culturais, como as danças de salão européias: a polka e a valsa. Por exemplo, tanto o ragtime nos Estados Unidos, quanto o choro no Brasil, nascem como uma sincretização dessas e outras danças europeias. É claro que os contextos são bem diferentes e não dá para forçar muito as comparações, porém outro dado interessante, é que assim como no ragtime e também no choro, a difusão das bandas militares de origem europeia contribuiu tanto na formação dos músicos, dos respectivos estilos, quanto na difusão da cultura musical do gênero que estava se formando.

Comecei a perceber nesse ponto da pesquisa que existiam fluxos globais e fluxos locais que se cruzavam, alguns que percorriam os canais da velha dominação colonial e "branca" (como a polka e a valsa), outros que exploravam os novos canais da comunicação e do poder globalizado (como o jazz mainstream nos anos '50 e '60). A música negra é fortemente presente e constitui o elemento mais forte e mais significativo na "transição" estética da música "que vem de fora" com o novo sincretismo musical criado localmente e, que por ter nascido com um ato de "autonomia" não deixa de possuir um caráter mais "aberto" em termos culturais e a tendência mais propensa a experimentações. A música negra era um elemento fundamental e os artistas negros foram importantíssimos para o nascimento de novas tendências musicais. O ragtime e o choro, como novos elementos sincréticos criados localmente, tornaram-se "ingredientes" fundamentais, entre outras práticas musicais, para o surgimento respectivamente do Jazz e do Samba.

Através do estudo desses fluxos fragmentados "sincréticamente", no espaço e no tempo, me dei conta que seria impossível fazer grandes apologias ou pensar em uma só História feita por poucas grandes "revoluções" estéticas, como por exemplo é considerada a "revolução" da bossa nova (CASTRO, 1990). A observação do lado sincrético dos elementos musicais nos ajuda a construir caminhos múltiplos, que atravessam e tensionam a História entendida como nacional, identitária, irreversível e progressiva. Achei por isso, importante, definir melhor o conceito de sincretismo e a sua aplicação em relação as experiências contemporâneas da diáspora e do transculturalismo. Busquei fazer essa relação com a intenção de pensar o Samba-Jazz como um "evento" transcultural, o que me possibilita discutir os conceitos de cultura, identidade e estado nacional, usando a música como principal força crítica.

Bem, esse foi também o percurso de leitura da bibliografia que fui construindo, com o passar dos dois anos de mestrado, e que me ajudou a trabalhar alguns conceitos-chaves: sincretismo, transculturalismo e metrópole, relacionando-os a elementos e exemplos musicais que me ajudaram a desenvolver esses conceitos no âmbito de pesquisa.

Durante a qualificação do projeto, a professora Kátia Maheirie, que participava da banca, me deu uma sugestão que, inicialmente, não levei muito em consideração: de escrever o texto começando com a descrição do contexto maior de pesquisa, onde os conceitos chaves são apresentados de uma forma não separada das análises críticas e dos fatos

históricos e biográficos; abordando o Samba Jazz aos poucos, descrevê-lo e analisá-lo mais profundamente só depois, no final da pesquisa; enfim, fazer um percurso inverso, onde não se começa pela descrição do "objeto" de pesquisa mas, aproximar-mos dele aos poucos para torná-lo um "sujeito" e abordá-lo completamente somente na última parte.

Quando comecei a escrever optei por essa sugestão e, já no Capítulo I senti a necessidade de definir alguns percursos metodológicos, sendo o da cartografia o mais importante entre eles. Dessa forma, busquei reformular o conceito de soundscape de Murray Shaffer e usá-lo de forma rizomática, isto é, mais descentrada geograficamente e conceitualmente. Por essa razão, decidi também analisar dois contextos marítimos dos fluxos transculturais - o Atlântico e o Mediterrâneo - na intenção de "testar" essa minha reformulação "cartográfica" do conceito de soundscape. Busquei, dessa forma, descrever com vários exemplos musicais e biográficos documentados, como os soundscapes (paisagens sonoras) muitas vezes representam uma forma de resistência a uma identidade fixa e imóvel, nas diretrizes fixadas pelo trabalho, o Estado e a razão.

A opção pela cartografia como estratégia metodológica me possibilitou deslocar geograficamente e sem limites "disciplinares". Também a escolha dos âmbitos do transculturalismo e do sincretismo me envolveram em muita pesquisa antropológica. Por isso achei importante introduzir no texto uma documentação pontual de usos, costumes e figuras populares, além de fatos e das análises musicais.

Naquele momento, me dei conta de que começar minha escrita a partir de um contexto transcultural e sincrético maior, como havia me sugerido a professora Kátia Maheirie, tinha mudado o meu olhar e, ao contrário do que poderia esperar, comecei a desenvolver uma sensibilidade e curiosidade para os detalhes e quase um "prazer" em me abandonar na pesquisa de detalhes que levam a outros detalhes, etc. Por essa razão, essa escrita é rica de detalhes. Muitas vezes os detalhes nos levam a estabelecer relações inéditas com os "sujeitos" que estamos buscando analisar. Por isso documentei musicalmente as obras que eu estava analisando, também como forma de satisfação de um compromisso com a música, que no fundo, é o elemento central da pesquisa, não tanto como tema mas como força crítica de transformação.

Fazendo esse tipo de percurso inverso, as questões metodológicas encontram-se espalhadas em toda a pesquisa. Em cada capítulo busquei apresentar questões metodológicas propondo categorias de análise. Não existe um único método, mas uma multiplicidade de caminhos e percursos metodológicos que atravessam a pesquisa. Intencionei

construir uma multiplicidade de percursos sincréticos onde os problemas teóricos fundem-se com os fatos analisados.

Desse ponto de vista, essa pesquisa “transgride” o dito “rigor” científico baseado em um conhecimento disciplinar, que é o braço autoritário de um conhecimento disciplinado e a palavra de ordem de uma ignorância especializada. Segundo Boaventura de Souza Santos (2010), o novo paradigma científico emergente é *glocal*¹, com uma pluralidade metodológica e transdisciplinar que rompe com as tradicionais forma de saber e de poder. É uma forma “transgressora” de conhecimento que se funde a linguagem artística (como o fizeram Nietzsche, Geertz, Borges, Castaneda, Feyerabend, Bateson entre outros) e se move no sentido de uma subjetivação do trabalho científico².

Todo o conhecimento é um ato criativo e não “revelador”. O conhecimento é socialmente construído e é primariamente um ato de auto-conhecimento. Esse conceito é a premissa fundamental dessa pesquisa e nos guia para elaboração de procedimentos metodológicos que podem ser oriundos de outras “disciplinas” e não estão “presos” a uma presunta identidade entre hipótese e tese, mas ao contrário, estão focados no processo de pesquisa. Daí a escolha da palavra “procedimentos”, que enfatiza a pluralidade e o foco no processo mais do que nos resultados, em vez de “desenho metodológico” ou simplesmente “método”.

O primeiro procedimento que destaco e que busquei esboçar nos diferentes capítulos é o estudo da música como elemento da vida social

1 O estudo da produção cultural contemporânea deve levar em conta que projetos de vida e projetos cognitivos pertencem a grupos sociais concretos. Boaventura de Souza Santos acentua esse caráter glocal da produção do conhecimento pós-moderno e a importância que o estudo de contextos locais tem na transformação do pensamento, incentivando “os conceitos e as teorias desenvolvidas localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem” (SANTOS, 2010, p. 77).

² O pesquisador não é neutro. A subjetividade do pesquisador precisa ser presente e explicitada durante a pesquisa. De um ponto de vista metodológico, isso significa transitar da centralização da hetero-representação a uma descentralização expressiva. Para tanto é necessária uma ruptura com o dualismo dicotômico sujeito-objeto e as formas ideológicas de representação, como a entrevista, onde quem tem o poder de representar é quem esconde a própria subjetividade atrás de perguntas prontas, e quem fala afinal é sempre o entrevistador e não o entrevistado.

e não como técnica, observando as condições históricas, políticas e sociais em relação aos elementos musicais estéticos e formais. Nesse ponto o conceito de relação estética ³ se torna de primária importância, como um encontro entre diferenças, isto é, relações de alteridade que fundamentam as sensibilidades. Sensibilidades que fundam a alteridade, como "reconhecimento do outro e de si próprio como diferença". (ZANELLA, 2013, p. 44-45). Sendo toda a atividade humana semioticamente mediada (ibid. , p. 42), é importante destacar que os signos se tornam reversíveis, através de um "duplo e concomitante movimento em direção ao outro e a si mesmo". (ibid.)

Também a ciência como a "arte" - entendida na sua conotação institucionalizada de "estética do belo" - se distanciou da vida social, fazendo nessa "distância" o fundamento dos seus preceitos e delimitando - como fez o mundo das *Belas Artes* - as suas verdades. No âmbito da ciência houve um processo institucionalizado de classificação e hierarquização sobre as práticas - legitimando alguns e marginalizando outros - como uma demarcação territorial que define o dentro e o fora, o que "é" e o que "não é". Por essa razão há "diferenças" que precisam ser problematizadas (ZANELLA, 2013, p. 47).

Uma dessas problematizações é a diferença entre ciência e arte, já que também o pesquisador quer compreender e explicar a vida reinventando-a através das teorias e tecnologias produzidas. Tanto as teorias quanto as tecnologias "instituem modos de vida e conotam a existência humana como inexoravelmente mediada por conhecimentos, valores, crenças, enfim, pela cultura da qual se é parte/partícipe e os signos que as caracterizam e conotam como um determinado modo de produção a balizar as relações com outros, próximos e distantes, bem como as relações de cada pessoa consigo mesma". (ibid., p. 49)

Segundo Bakhtin, a mesma forma da obra de arte está impregnada na rede social, histórica e cultural e se dá em relação ao contexto. (BAKHTIN, 2003). Por essa razão a música como linguagem

3 Em vez de estética ou reação estética, a noção de relação estética, como é entendida por Vigotski (1998), se caracteriza por uma condição humana relacional e inventiva. Desde quando a arte foi separada da vida e da ciência como um campo específico, distanciado dos espaços cotidianos, e exposta em locais específicos, o sistema de museus, artistas, críticos e curadores legitimou o que passou a ser categorizado e valorizada como arte, estabelecendo os critérios codificadores das belas artes. Nesse processo de hierarquização das dimensões da vida social, a estética se constitui como um "campo" separado da vida e passa a ser reconhecida como "estética do belo, disseminadora de valores universais". (ibid., p. 46)

é uma rede de signos que emerge e constitui nos contextos culturais no qual se desenvolve.

Esse tipo de procedimento é adotado nessa pesquisa tanto na análise das fontes históricas quanto na análise de 3 músicas, por mim escolhidas. A pergunta a ser respondida com essa análise é: quais as relações da música analisada com o seu contexto histórico, social, político e cultural?

Outro procedimento adotado tem a ver, mais especificamente, com a obra de arte e, nesse caso, com as músicas de *Samba-Jazz* que analisei. Essas deverão ser entendidas como um conjunto de signos estéticos destinados a suscitar emoções e também como signo em relação a outros signos.

Essa pesquisa é também uma busca de relações entre signos. A mesma forma da obra de arte está impregnada na rede social, histórica e cultural e se dá em relação ao contexto (BAKHTIN, 2003). A obra de arte é um processo de comunicação e como tal requer uma análise fundada nas relações. A pergunta a ser respondida com esse procedimento é: quais as relações da música analisada com outras músicas ou estilos musicais próximos a ela por afinidade musical, cronológica ou geográfica?

Ainda outro procedimento usado durante a análise de obras musicais específicas é ligado a estética musical e, particularmente, à forma das músicas, entendidas - é claro - sempre em relação ao contexto⁴. A atividade estética que dá origem a forma artística, isola e recorta elementos da realidade, da vida e do mundo cognitivo e os transpõem para um plano externo a esse mundo, dando a eles um acabamento (no sentido de uma unidade intuitiva e concreta) que se corporifica em uma forma composicional e dá vida a uma nova unidade axiológica, que constitui, segundo Bakhtin, o específico do estético (FARACO, 2009, p.104). Então a pergunta a ser respondida por esse procedimento é: quais são os elementos formais relevantes em termos de composição e improvisação em relação a estética de obras próximas, contíguas ou opostas?

4 O objeto artístico, seja ele um filme, uma música ou uma pintura, expressa no ato estético uma rede de relações axiológicas. A obra de arte é viva e significante. De acordo com Bakhtin, a análise da forma da obra de arte - que nesse caso são músicas de Samba-Jazz - como foco da pesquisa é baseada na concepção do objeto estético como uma “realidade relacional” (Faraco, p.101, 2009) impregnada no mundo.

Aos procedimentos e perguntas destacadas acima somam-se uma infinidade de outros percursos e outras perguntas que foram surgindo durante o caminho e que estão presentes nas diferentes partes do texto. Confesso que não me preocupei muito em ser “coerente” ao poucos percursos, objetivos e perguntas definidos no começo da pesquisa. A pesquisa é um processo de criação ⁵. A objetividade na pesquisa não existe porque não existe o objeto de pesquisa. Isso porque cada objeto possui vida própria, o que o torna sujeito e torna impossível a circunscrição dele dentro de uma linguagem unitária e sintética. O objeto, portanto, não existe, existe só a nossa representação de sujeitos, o que torna irrealizáveis as aspirações funcionalistas e estruturalistas de entendê-lo dentro de um sistema cultural homogêneo, assim como a representação da mesma cultura como uma totalidade unificada.

Isso torna central não só o problema do método, mas a questão da elaboração da escrita, do texto da pesquisa como metarepresentação do método. Por essa razão Clifford sugere escrever textos etnográficos seguindo o modelo do *collage*, que deixa aparecer todas as possibilidades e impossibilidades do processo de pesquisa e evita que as culturas sejam representadas como mundos orgânicos (Clifford, 1992, p. 175). Isto é, a montagem é o mesmo método. (CANEVACCI, 1996, 202-204)

De um ponto de vista “estrutural” o texto dessa pesquisa é “multicêntrico”. Os capítulos e subcapítulos, têm certa “autonomia” na estrutura da pesquisa, e podem ser lidos não necessariamente na ordem apresentada no índice. O texto pode ser lido pelo começo, pelo final ou pelo meio. Ou a partir de qualquer um dos seus subcapítulos. Cada núcleo temático é conectado com o esqueleto da pesquisa, mas representa também um núcleo autônomo, onde coloca-se algumas questões específicas as quais busca-se responder deixando, é claro, sempre todas as questões em aberto.

O primeiro Capítulo percorre as relações entre sincretismo, transculturalismo e metrópole, aprofundando esses conceitos dentro de

5 Andrea Zanella propõe problematizar a pesquisa como “processo de criação e a pesquisa realizada como uma atividade criadora que se apresenta como obra a ser lida, degustada, devorada, deglutida. Obra que reinventa a própria vida, em vez de somente explicá-la ou compreendê-la. Testemunha de um fazer ciência para o qual no há álbi: não se apresenta o discurso do método singular como seu fundamento, mas as escolhas éticas e estéticas do pesquisador que se reinventa, bem como a realidade investigada no próprio processo de pesquisar.” (ZANELLA, 2013, p. 21).

um quadro de análise micrológica, que busca a riqueza dos detalhes e dos exemplos musicais. De um ponto de vista de redes transculturais, foram analisados historicamente, culturalmente e musicalmente o Atlântico e o Mediterrâneo. O conceito de soundscape, como instrumento de uma cartografia desconstrutiva, que multiplica os pontos de vista e de produção dos sentidos, torna-se útil também pela mobilidade que proporciona nas redes transculturais, nos permitindo percorrer novas geografias e paisagens, que tensionam apropriações políticas e científicas dos conceitos de identidade e cultura.

Já no segundo Capítulo procurei focar na música e esse foi um dos grandes desafios dessa pesquisa, porque "entrar" mais na música quer dizer, também, ter que traduzir toda uma série de conceitos que na prática musical estão ligados a uma técnica ou a uma teoria. Admito que como professor de música tive ocasião de fazer isso outras vezes e que, quase sempre, deu certo. Espero te-lo conseguido novamente. A intenção foi explorar as relações entre essas práticas musicais e outras práticas culturais, políticas e científicas. Os conceitos de sincretismo, diáspora e multicentrismo são explorados dentro da música erudita e do jazz, relacionando dados históricos e biográficos, com técnicas e estéticas musicais específicas. E depois, dentro da música brasileira seguindo mais ou menos o mesmo caminho, para chegar finalmente ao Samba-Jazz, que é tratado especificamente dentro do último subcapítulo.

No terceiro e último Capítulo minha abordagem ao tema do Samba-Jazz restringe a lente, mas não os olhares, buscando em três obras musicais específicas elementos estéticos, culturais, políticos e biográficos significativos, que me ajudassem a colocar o Samba-Jazz dentro de um contexto maior de redes transculturais e contextos sincréticos intencionando compreendê-lo em um contexto temporal e geográfico maior. Por essa razão, depois de ter discutido alguns percursos metodológicos escolhi 3 obras musicais relacionadas ao estilo do Samba-Jazz, distantes temporalmente entre elas, sendo uma da primeira década do século XXI, outra da metade dos anos '60, e a última do começo dos anos '50. Essa última música é de Johnny Alf, "inventor" do samba-jazz e essa minha aproximação se dá na intenção de colocá-lo em movimento no espaço e no tempo.

Esse percurso ao tema de pesquisa, que parte da descrição da contemporaneidade em uma escala maior para, aos poucos tornar-se micrológica, concentrando-se no final sobre obras musicais específicas, possibilita vários planos e perspectivas diferentes. É um olhar que se multiplica em uma polifonia de vozes, dependendo do tema abordado ou

dos problemas metodológicos levantados, como também do tipo de fonte utilizada na pesquisa: biográfica, histórica, antropológica, psicológica, estética, musical, filosófica, etc. Do mesmo modo, se trata de um percurso descentrado, onde o leitor pode escolher o próprio caminho temático. Para um leitor mais interessado, por exemplo, na parte musical e especificamente no Jazz e na música instrumental brasileira e sua análise (histórica, antropológica, práticas, linguagens, técnicas, etc...) aconselho começar a leitura pelo segundo capítulo. Para um leitor interessado na cartografia e biografia "crítica" de obras musicais específicas, aconselho começar pelo terceiro capítulo. Ao leitor interessado na descrição de contextos transculturais maiores e na construção dos campos teóricos, dos conceitos e das referências que acompanharam toda a pesquisa, aconselho começar pelo primeiro capítulo.

De todas as formas e seguindo os múltiplos caminhos, aconselho a leitura de todo o texto! Antes de tudo porque as problemáticas, as categorias propostas, as fontes e os documentos utilizados, estão inseridos em contextos globais e locais diferentes, com grande riqueza de detalhes e informações musicais. Segundo porque, quem é apaixonado por música possivelmente deve acreditar, assim como acredito, que a música pode sim ser uma fonte crítica que nos ajuda a problematizar a contemporaneidade. E esse é um esforço que busco sustentar em toda a pesquisa, do primeiro ao último capítulo. Aliás, desde a introdução. Terceiro porque busquei relacionar, entre os conceitos abordados, paisagens sonoras aparentemente distantes como a do Atlântico e do Mediterrâneo (no primeiro capítulo), para começar me adentrar mais especificadamente no jazz e na música brasileira (no segundo capítulo), e me concentrar sobre a análise e a cartografia de obras musicais específicas do Samba-Jazz (no terceiro capítulo). O esforço maior foi buscar conexões entre essas paisagens sonoras diferentes e distantes, considerando que somente em sua pluralidade e complexidade representam uma força crítica maior, tornando a música uma fonte importante para estudos sobre identidade e cultura.

É claro que estas hipóteses e análises são perguntas abertas, o início de um movimento de pensamento que precisa ser aprofundado e complexificado. Esta relação entre o particular e o geral que estou buscando não é uma síntese, mas uma tensão. Deste modo, não se resolverá em uma nova teoria, mas através da aproximação aos interstícios transculturais e às minorias não-minoritárias (CANEVACCI, 2005). As mesmas hipóteses são "elásticas" e poderão ser traídas, transformadas e mudadas, inclinando-se à direção oposta àquela

tendência tão comum nas ciências de criar uma “identidade” imutável entre hipótese e tese, do começo até o fim da pesquisa.

CAPÍTULO I- TRANSCULTURALISMO E CONTEMPORÂNEIDADE

Falar não da, mas a imagem sonora significa pronunciar o mundo, não para representá-lo, mas para receber dentro da imagem a sua intensidade, ou seja, olhar e ouvir de novo e privar a linguagem das certezas semânticas ditadas pelo hábito [...] Ao invés de reduzir a música a um objeto do pensamento, temos talvez que aprender a nos render ao som, a extrapolar um modo de pensar a partir da sua presença sonora e da sua passagem . (Ian Chambers)

O meu primeiro contato com o Brasil foi através das suas periferias urbanas. A partir de março de 2007, por motivos de trabalho e principalmente por escolha, morei um ano e meio na favela de Mont Serrat, em Florianópolis, na casa de um amigo que lá habita há mais de 25 anos. A partir do contato com esta realidade comecei a me envolver com a incrível riqueza da sua cultura urbana, resignificando o meu olhar: de “privação” material para um olhar de “possibilidades” junto às periferias e comecei a ver o processo cultural atual não como puramente alienante, mas sim em suas imensas possibilidades de interação e criação de sujeitos múltiplos e ativos.

Percebi principalmente na relação com os jovens que mesmo uso das mídias digitais é parte integrante desses processos. Mas também, aos poucos, percebi que tinha que desconstruir os meus paradigmas interpretativos baseados na visão centro-periferia e na urbanidade modernista e começar a pensar a cidade no seu policentrismo. Esse processo de descoberta, útil para o trabalho que estava desenvolvendo, foi um processo de auto-descoberta, pois comecei também a perceber-me dessa outra forma e a olhar o “Velho Mundo” com outras lentes.

I.1. AS METRÓPOLES CONTEMPORÂNEAS E OS FLUXOS HÍBRIDOS DAS MUDANÇAS.

O ponto de partida desse capítulo é a análise da relação entre Metrópole, Consumo e Identidade através das *crises epistemológicas* que determinam o trânsito da Cidade Industrial à Metrópole: *crise da Dialética* como forma de produção da Sociedade; *crise da Política* e *dos Partidos* como utopia transformadora do futuro; *crise do Trabalho* como forma de organização social; *crise do Conceito de Consumo* como

homologação passiva; *crise da Identidade* como forma de resistência à diferença.

Quando, geralmente no "Velho Mundo", se fala em cidade a tendência é fixar uma origem histórica que a interliga geneticamente ao Estado. O percurso que desde a *polis* da Antiga Grécia até as cidades-Estado italianas da Idade Média - Veneza, Genova, Siena, Firenze, Milão - se deslumbra até a formação do Estado Moderno europeu, põe a cidade em uma linha evolutiva antecedente ao Estado e ao mesmo tempo desloca a reflexão da complexidade da cidade contemporânea a uma cidade originária, bloqueada dentro de uma visão moderna focada sobre a relação entre cidade e Estado.

O que acontece em Paris, Londres, Berlim, São Paulo, Shanghai, Nova Iorque não pode ser reconduzido ao Estado. Com a globalização os espaços metropolitanos tem uma tendência a se autonomizar do Estado-Nação. As metrópoles são espaços híbridos e sincréticos, que dissolvem as hierarquias e os dogmas culturais da retórica nacionalista e multiplicam os fluxos locais e globais que as atravessam. A metrópoles contemporâneas são, sempre mais, caracterizadas pela interpenetração entre cultura, consumo e comunicação e, sempre menos pela produção, entendida como dialética da sociedade que liga trabalho, identidade e política. (CANEVACCI, 1995, pp. 66-69)

Essas rupturas sugerem que primeiramente temos que pensar a metrópole contemporânea como uma realidade policêntrica em constante movimento, não mais projetada dentro de uma dialética modernista entre centro e periferia, onde a identidade é fixada dentro dos moldes de uma classe social pelo trabalho e pela produção de massa, ou dentro de um gênero masculino ou feminino pela família nuclear. As identidades produzidas pela dialética política das fábricas e compactadas em classes sociais, materializadas pelos partidos e sindicatos, se dissolvem sempre mais nos fluxos da metrópole contemporânea, onde os sujeitos estão sempre menos conectados com as próprias matrizes étnicas, sociais e nacionais, pondo em crise tudo o que a lógica classificadora ocidental individualizou. A mesma identidade é pluralizada nas experiências contemporâneas do sincretismo e do hibridismo. Os sujeitos contemporâneos são desconexos, por essa razão desafiam o domínio político, filosófico e religioso das lógicas classificadoras e de quem, sobre elas, constrói o próprio poder. (*ibid.*, pp. 76-78)

Os *mass-media* tiveram um papel fundamental na erosão da identidade unificada, fixa, imóvel e compacta. A exposição contínua a uma pluralidade identitária, a um mix de eus diferentes, multiplicou

cada um de nos, nos tornando não mais um só, mas muitos. Desse ponto de vista a acusação de homologação passiva implícita no termo *mass-media* torna a multiplicação identitária do mundo juvenil contemporâneo incompreensível, como uma projeção decadente de um mundo adulto que perdeu as próprias lutas (uma dessas foi a tentativa de transmitir uma identidade certa, fixa e compacta). Mas a realidade é outra: a multiplicação dos *eus* marca o fim do mesmo conceito de *massa* e as outras concepções, a ele relacionado, se tornam obsoletas. O conceito de indústria cultural, primeiro exemplo de uma pesquisa sobre a imaterialidade da produção, parece sempre mais preso dentro de uma "dialética negativa" (*ibid.*, p. 120), assim como o conceito de *mass-media*, que não parece dar conta da pluralidade dos fluxos comunicativos que se movem em todas as direções, nem das identidades múltiplas e sincréticas que se movimentam e se transformam continuamente entre as dimensões locais e globais.

Os novos meios de comunicação, como a *web*, rompem a relações objetivas entre significante e significado. Primeiro porque as tecnologias digitais e a internet não são só reprodutores de significado, mas também construtores de novos significados. Segundo porque os significados são co-produzidos dentro de contextos novos. As novas tecnologias e as novas formas de se comunicar dissolvem a unidade daquele que era um público de massa. Os públicos são sempre mais pluralizados e móveis.

As *culturas juvenis contemporâneas* também são plurais e fragmentárias. As identidades não são mais ligadas a um sistema produtivo, reprodutivo e geracional. As novas formas de oposição juvenil passam do conflito político-social aos conflitos comunicacionais; o conceito de "jovem" ligado ao consumo se dilata e as culturas juvenis nascidas ao redor do rock e da indústria cultural se abrem às novas formas metropolitanas do sentir: corporais, espaciais, linguísticas, caracterizadas pelo irregular e pelo imaterial. Um novo modo de *sentir o político* da forma a uma comunicação fortemente inovadora, que transita ao longo da multiplicidade dos espaços das metrópoles e supera os blocos compactos dos partidos, da produção e da sociedade que nasceram e proliferaram no tecido da cidade.

As clássicas críticas ao consumo de matrizes marxistas e católicas perdem força no contexto da metrópole. O consumo pára de ser simplesmente um apêndice da produção que aliena os sujeitos da consciência de classe ou da pureza da própria alma, para tornar-se diretamente produtor de valor. Os contextos materiais e imateriais do consumo contemporâneo expõem os sujeitos a fluxos espaciais e comunicativos onde cresce a difusão de valores, estilos de vida e visões

de mundo independentes da fábrica e da produção. Os mesmos sujeitos aprenderam a selecionar, codificar, recombina e subjetivar de forma descentrada os fluxos comunicativos, transformando-se de consumidores passivo a *espectadores performáticos*. (*ibid.*, p. 107)

A noção de *feedback* desenvolvida através da cibernética (1968) leva em consideração uma retro-ação da mensagem e considera quem recebe as mensagens como sujeitos ativos, apontando por um sistema mais complexo e circular da comunicação. Mesmo assim, hoje em dia, esse aparato conceitual não dá conta das novas realidades que multiplicam e descentram mensagens, significados e sujeitos participantes. O novo contexto comunicacional precisa ser repensado de forma fluida, incorporando o conceito de *rede* que é constitutivo tanto das novas tecnologias de comunicação quanto das novas formas comunicativas contemporâneas. A partir do conceito de rede nasce uma nova comunicação, que podemos definir como *random*: casual, desordenada e descentrada. (*ibid.*, p. 182)

Os *Social Networks* preparam a transição à produção horizontal dos conteúdos. O consumidor é também produtor de comunicação, provocando uma dificuldade de controle vertical. As identidades parciais e temporárias são conectadas por uma trama de *links* que transitam através de vídeo, foto, áudio e escrita. A *montagem* se torna o método e a gramática da metrópole comunicacional (CANEVACCI, 2009). Cada fragmento isolado do seu contexto narrativo diacrônico é “montado” numa composição sincrônica. Os novos *software* de edição são tecnologias visuais que conectam diferentes camadas (*layers*) em novos sincretismos visuais e sonoros.

Um dos indicadores dessas transformações é o *morphing*. Tecnicamente, o *morphing* nos permite a fusão entre duas ou mais imagens. Tradicionalmente esse tipo de efeito de fusão seria obtido só entre duas imagens e a partir do efeito de *cross-fading* usado no cinema para passar de uma cena para outra, isto é, uma imagem desaparece na outra. No *frame* situado entre as duas imagens há um efeito *morphing*, quer dizer uma fusão das duas imagens em um instante de tempo.

Hoje falar do *morphing* simplesmente como um efeito de fusão, considerando que a tecnologia digital usada tecnicamente permite, através de algoritmos complexos, uma síntese de duas (ou mais) imagens, significa desconsiderar o elemento temporal da transição. As imagens sujeitas a *morphing* são imagens em trânsito. Elas não formam através da nova imagem uma nova identidade, mas multiplicam as identidades e descentram a autoridade derivada das distinções de gênero, tipo, classe, etc. A gramática do *morphing* nasce da um

movimento sincrético e não de uma síntese estática. O *morphing* provoca transformações visuais permitindo que as identidades se compenetrem, abatendo as tradicionais distinções entre orgânico e inorgânico, homem e animal, animado e inanimado. O *digital morphing* liquidifica os significantes tradicionais dos vocabulários, o poder universalístico dos símbolos e desafia o princípio de uma identidade fixa, incorporando e “discorporando” o *outro*.

No seu famoso estudo *Balinese Character, a photographic analysis*, publicado em 1942, Gregory Bateson se refere a *ecologia da mente* como uma trama que conecta todos os elementos orgânicos e inorgânicos do ambiente. Não se refere, com isso, a uma consciência divina que está em tudo e que une homens, plantas, animais e objetos, mas a uma *ecologia da comunicação* (*ibid.*, pp. 76-78), que conecta os múltiplos canais onde viajam as informações.

Bateson não afirma a existência de um *Eu* superior ou de uma mente divina, mas ao contrário, prolonga os eus fora dos corpos, dissolvendo o confinamento entre dentro e fora, orgânico e inorgânico, natureza e cultura.

A ideia de uma *trama que conecta* e do prolongamento do *Eu* fora do corpo antecipa uma sensibilidade que interliga territórios externos e internos. A pele pára de ser fronteira da própria psique e da própria identidade e transforma-se em um meio que conecta os canais comunicativos e multiplica a experiência do *Eu*. Nas metrópoles contemporâneas o *eu* não é mais vivenciado como imóvel, preso a uma identidade fixa, mas como processo de uma identidade flutuante e sincrética.

O *sincretismo* é a palavra-chave que nos ajuda a entender o que está acontecendo nos processos de *globalização* e *localização*, que transmutam as tradicionais formas de produção cultural, de consumo e comunicação. O sincretismo transforma as relações entre os níveis alheios e familiares, entre culturas contemporâneas, de elite, de massa e de vanguarda. A Cultura não é mais vista como algo unitário que compacta e liga os indivíduos, os grupos, as classes e as etnias, mas como algo mais plural, descentrado, fragmentado. (CANEVACCI, 1996, p. 19-20)

A origem da palavra “sincretismo” remete a uma união dos cretenses que, sempre prontos a brigar entre eles, se uniam quando tinham que lutar contra um inimigo. Sincretismo, então é, união dos cretenses. Esse conceito de união entre partes “em conflito” migrou da política e religião em referimento as possíveis “alianças” temporárias entre

interpretações diferentes da religião cristã, sem preocupação com a coerência dogmática. (*ibid.*, p. 21)

O uso da palavra *síncrismo*, começou a se difundir durante a modernidade, onde se concretizou um dos piores dramas da humanidade: a escravidão africana. A “conversão” cristã da alma dos escravos só foi possível através da “negociação” da tradição religiosa dos vencedores com as religiões dos vencidos. Os escravos aceitavam oficialmente serem convertidos inserindo as divindades cristãs nos cultos, mas os próprios cultos africanos eram mantidos e tolerados pelos vencedores. Dessa forma, uma infinidade de divindades africanas se transformaram em Santos, Madonnas, Mártires e Diabos, dando origem a uma das mais criativas formas de *síncrismo*: o da diáspora africana.

A figura de *Exu* é emblemática. Por muitos é confundido com o Diabo quando na realidade, dentro do *candomblé* é uma figura extremamente positiva, mesmo se, de certa forma, representa a desordem e a confusão. *Exu* é o mensageiro dos deuses, o carteiro dos orixás. Mas *Exu* é também um deus inquieto que ama a confusão, é mulhengo, comilão e cachaceiro. Por isso foi *síncrizado* com o diabo, quando representa bem mais que um ataque às virtudes cristãs. *Exu* é o menino reinador, a afirmação das qualidades infantis contra as regras e os racionalismos do mundo adulto. O oposto da visão iluminista que compara o mundo da infância ao mundo primitivo. *Exu* encarna a desordem de uma forma extremamente positiva. *Exu* é o senhor dos caminhos que seduz quem aceita o risco de viajar e se deslocar. (CANEVACCI, 1996, p. 22)

Nas religiões *síncréticas* dos Estados Unidos e do Haiti, outra divindade africana que possui alguma das características mais significativas de *Exu* e que, também em alguns casos, foi *síncrizada* com o diabo é *Legba*. Na Lousiana o diabo era também chamado de *Papa Legba* ou *Papa Lebat*. *Legba* é o senhor da encruzilhada. No Haiti é ele que dá a permissão para falar com os espíritos da Guinee, o mundo espiritual do *vodu* haitiano. (POGGI, 2010, p. 64)

A figura de *Legba* atravessa também os mistérios e as lendas que rodeiam os muitos *Blues*. Em “*Crossroad Blues*”, música gravada nos anos ’30, Robert Johnson ⁶, narra seu encontro com o Diabo em uma encruzilhada. Muitos *bluesmen* contavam terem vendido sua alma ao diabo, em uma encruzilhada, em troca do poder de encantar as pessoas

6 Robert Johnson (1911-1938) foi um cantor e guitarrista norte-americano de Blues, um dos músicos mais influentes do Mississippi Delta Blues e uma importante referência para a “codificação” do ritmo shuffle.

com a própria habilidade artística-musical. A encruzilhada é um motivo simbólico fortemente difundido nas culturas afro-americanas onde a condição de erradicação, própria da história da diáspora africana, se abre às perspectivas da *viagem*.

A encruzilhada é um espaço indefinido e quem o habita é um viajante qualquer. O *diabo* em muitos *Blues* aparece então como uma versão cristianizada de *Legba* ou de outras divindades africanas que tem uma forte relação simbólica com a encruzilhada. Em tantos outros *Blues* o Diabo é simplesmente uma forma de se referir ao próprio patrão ou a uma mulher. Em “*Ramblin’ on my mind*”, Robert Johnson conta de sua atração descontrolada por vadiagem e da sua tendência a vaguear sem uma meta, aludindo a uma força escura que estimula a fazer isso. Em outra música, “*Hellhound on my trail*”, Johnson evoca os fantasmas da perseguição racial, implícita na imagem de escravos em fuga perseguidos pelos cães dos patrões. (MONGE, 2008)

Hellhound é o cão de caça do Diabo. Um cachorro sobrenatural que vigia as portas do Inferno, grande como um bezerro e com olhos que brilham como carvões em brasa. Na mitologia grega, *Cerber*, é o cão de guarda de Hades, o deus que governava o mundo subterrâneo dos mortos. Na cultura Bakongo - grupo banto que vive ao longo da costa atlântica da África - entre a terra dos vivos e a terra dos mortos há a terra dos cães e acredita-se que esses cães sejam capazes de encontrar qualquer um que fugiu para evitar uma punição depois de ter cometido um crime. Acredita-se também que esses cães tem poder de prever o futuro. Quando *Papa Legba* aparece na encruzilhada, às vezes é acompanhado por um cão, outras vezes aparece com aspecto de um cão. O cachorro é sagrado para ele. Legba, por ser o guardião do portal situado entre o mundo dos vivos e dos mortos, também é frequentemente identificado com São Pedro, que dentro da tradição católica é detentor das chaves do Paraíso. *Legba* pode ser o diabo e o santo. Dentro da prática de sincretismo permanece um sentido de desordem e de confusão, onde as mitologias e as memórias africanas fundem-se com a experiência da escravidão, com os deuses dos vencedores e os novos caminhos abertos pela diáspora.

Nos cultos sincréticos foram “santificadas” também figuras relacionadas a uma memória que marca a identidade daqueles escravos que fugiram da ordem imposta pelos patrões e que, de alguma forma, se revoltaram contra essa condição perdendo a própria vida. No Rio de Janeiro existe uma igreja católica que venera a figura da escrava Anastácia como Santa. Segundo os crentes, Anastácia era uma rainha africana deportada para o Brasil e vendida como escrava que se recusou

a ceder o próprio corpo aos escravistas, preferindo a morte à perda da própria dignidade. Como castigo, antes de ser morta, foi impedida de falar ao próprio povo através da colocação de uma mordça, que era usada primeiramente pela igreja para prender a língua dos blasfemos e depois contra os escravos em revolta. A imagem da santa (não reconhecida oficialmente pela Igreja Cristã) é representada então com a mordça, para manter viva a memória escrava e a luta pela liberdade. (CANEVACCI, 1995, p. 23)

Mas o culto à Escrava Anastácia é difundido também fora do Rio de Janeiro e geralmente entre as comunidades afro-descendentes. Elucidado no começo deste capítulo, morei por um ano e meio em um Bairro de Florianópolis onde o culto da escrava Anastácia é bem difundido, pela maioria afro-descendente (mais ou menos 95 % da população), que faz parte de área geográfica economicamente pobre conhecida como *Morro do Maciço* (cerca de 80.000 habitantes). Entre as poucas imagens sagradas da igreja de Mont Serrat tem uma estátua da santa Anastácia representada com uma mordça. Conheci a Dona Darci, uma das mais importantes *líderes comunitárias* de Mont Serrat, que há mais de 20 anos foi pessoalmente até o Rio de Janeiro para buscar essa estátua em uma igreja e trazê-la para a igreja de Mont Serrat. Outra história que me foi contada, também pelos os moradores mais jovens do bairro e que demonstra a vitalidade dessa memória, é que vários outros bairros do Morro do Maciço, próximos ao Mont Serrat, são *ex-quilombos*. Não tenho como provar isso, pelo menos nesse momento, mas acredito ser extremamente significativo que a imagem de Anastácia apareça no mesmo contexto da memória dos *quilombos*.

Os quilombos nascem no Brasil no começo do século XVII e difundiram-se rapidamente em todo o território. Formam-se a partir da fuga dos escravos que recusavam a própria condição de submissão e se armavam contra o patrão. O ato de nascimento dos quilombos é a fuga da ordem cultural, política e econômica dominante e a fundação de um espaço auto gerenciado que se abre a todos os seres humanos que olham para essa fuga como uma possibilidade de liberdade. (CANEVACCI, 1996 p. 23) A maioria deles nasce a partir da fuga de escravos africanos recém-chegados ao Brasil e não dos que aqui nasceram. Logo, eles começaram a atrair tanto esses últimos, os ditos *crioulos*, quanto um número crescente de brancos (a maioria ladrões, presidiários ou prostitutas) e de índios. O quilombo era um "espaço liberado" que experimenta desde o seu nascimento o sincretismo. Nos quilombos falava-se um *mix* de línguas: português, banto e tupi originando assim

um novo *dialeto dos quilombos* ou *dialeto das senzalas*⁷. Os quilombos eram organizados em casas e cabanas (mocambos) e alguns deles duraram mais de cem anos, assumindo as dimensões de cidades, como por exemplo o quilombo de Palmares, próximo a cidade de Maceió, no estado de Alagoas. Vários bairros do Rio de Janeiro nascem como quilombos. Também, de um ponto de vista produtivo, nos quilombos se praticava a diversificação e a policultura em contraste com a monocultura e concentração proprietária dos patrões. Uma mistura de idiomas, culturas, religiões e músicas diferentes antecipava um *sincretismo* de tipo novo, que hoje podemos encontrar nas metrópoles contemporâneas. Os quilombos se erguem contra os modelos de cultura, de produção e de política que a sociedade oficial impunha e constituem os primeiros laboratórios sincréticos da nossa contemporaneidade. (CANEVACCI, 1996, p. 33-36)

O sincretismo cultural no Brasil tem um dos seus centros propulsores na experiência dos quilombos. Eles representam uma experiência viva contra a *aculturação*, as suas práticas e os seus modelos interpretativos. A *aculturação* é a expansão cultural a partir de um centro, onde as periferias são vistas como lugares passivos que a recebem. O conceito de *sincretismo* mostra as periferias como lugares ativos, que não aceitam de forma automática os novos elementos, mas os selecionam, modificam e os re-combinam. Na verdade o *sincretismo* acaba com o próprio conceito de periferia, porque assinala a passagem da uma ideia unitária e euro-cêntrica de processo cultural a um modelo multicêntrico; onde a mesma dialética centro *versus* periferia se mostra inadequada. O sincretismo não é um processo linear e dialético, pelo contrário, ele re-combina elementos que são considerados incompatíveis através da transformação descentrada.

I.2. SOUNDSCAPES: CARTOGRAFIAS SONORAS DA CONTEMPORANEIDADE.

Hoje o grande nó dos debates sobre a globalização é a tensão entre *homogeneização* e *heterogeneização*. Os defensores da primeira hipótese assumem geralmente como fundamento o modelo centro-periferias para argumentar uma aculturação da periferia, isto é, uma relação de subordinação em relação aos elementos culturais adquiridos do centro. As categorias de análise podem ser facilmente reconduzidas ao estereótipo da Ocidentalização ou Americanização do planeta e aos

7 Casas dos negros e escravos.

processos capitalistas de mercantilização da vida e das pessoas, subordinadas a cultura de massa e a indústria cultural. A cultura é transformada em mercadoria e a mercadoria em cultura. A complexidade da relação entre sujeitos "culturais" é reduzida ao binarismo unidirecional produtor-consumidor.

No seu livro *The social life of things* (1986), o estudioso indiano enraizado nos Estados Unidos, Arjun Appadurai, destaca como esse binarismo é uma das dobras do pensamento ocidental - moldado pela filosofia, o direito, as ciências naturais - que tem uma forte tendência em separar as "palavras" das "coisas".

Na discussão sobre o "*fetichismo das mercadorias*", no capítulo 2 de *O Capital*, Karl Marx afirma que, as "visões das coisas" e as imagens das coisas não desapareceram com o Capitalismo Industrial, e não se divorciaram do poder das palavras e dos circuitos comunicativos. Muita crítica marxista optou por uma visão neoclássica das mercadorias, entendendo-as como "bens materiais" e focando a análise na relação de produção. Dessa forma a análise da mercadoria - que na crítica de Marx ao capitalismo burguês é central - se torna um elemento secundário e a atenção é concentrada sobre o modo de produção capitalista. Para Marx a circulação das mercadorias é importante tanto quanto a produção. Em "*O Capital*", Karl Marx distingue duas formas de circulação: *mercadoria-dinheiro-mercadoria* e *dinheiro-mercadoria-dinheiro*. Essa última representa a fórmula geral do capital, onde as mercadorias se tornam dinheiro e valor de troca, transformando-se de materiais em imateriais, em um mercado impessoal. Essa compenetração metamórfica entre materialidade e imaterialidade é um dos pontos chaves da análise de Marx e, uma das principais razões pelas quais Appadurai no seu ensaio *The Social Life of Things* propõe é que concentremos a nossa atenção sobre as "coisas" mesmas sugerindo, dessa forma, a metamorfose do conceito marxista de "*fetichismo das mercadorias*" em *fetichismo metodológico* (APPADURAI, 1986, p. 5), inaugurando uma nova perspectiva sobre a circulação das mercadorias na vida social.

Segundo Appadurai, as mercadorias assim como as pessoas, têm vidas sociais e as relações entre o valor e a troca das mercadorias é política. Existe uma distância entre as mercadorias e as pessoas que as desejam, um espaço entre o desejo e a sua realização imediata. Essa distancia é superada dentro e através de uma troca econômica, onde o valor dos objetos é determinado reciprocamente. Segundo essa perspectiva, a relação entre produtor e consumidor não é unidirecional mas sim, fruto de uma mediação descentralizada. Por essa razão, se assumirmos como perspectiva o *fetichismo metodológico* e

concentramos a nossa análise sobre "a vida social das coisas" nos damos conta de como a economia não consiste só em trocar valores, mas em uma troca onde a criação de valor é um processo politicamente mediado. (*ibid.*, p. 6)

Por essas razões a nova economia cultural global não pode mais ser entendida através dos modelos *centro-periferia*; temos que olhar através das suas formas complexas, disjuntivas e sobrepostas. Para explorar as disjunções dos fluxos das culturas globalizadas, Appadurai propõe analisar as relações entre as dimensões que as caracterizam, que ele chama de *Ethnoscape*, *Technoscape*, *Finanscape*, *Mediascape* e *Ideoscape*. (APPADURAI, 1990, pp. 295-296)

O sufixo *scape* (panorama) é usado com a intenção de negar a existência de relações objetivamente dadas, que permitem olhar sempre da mesma forma mesmo se a partir de ângulos diferentes, ignorando a multiplicidade de construções e perspectivas continuamente geradas por atores historicamente, linguisticamente e politicamente situados: Estados-nações, multinacionais, comunidades diaspóricas, grupos e movimentos religiosos, políticos e econômicos, vilarejos, vizinhanças, famílias. Segundo Appadurai, a imaginação historicamente situada de pessoas e grupos espalhados ao redor do mundo constitui múltiplos "mundos imaginados" (*ibid.*, p. 296) que se movimentam dentro de paisagens (*scapes*) globais. O sufixo *scape* sublinha a fluidez e as formas irregulares dessas paisagens.

Ethnoscape refere-se às paisagens de pessoas que constituem o mundo inconstante no qual vivem: turistas, imigrantes, refugiados, exilados e todos aqueles grupos que movimentam as próprias realidades, fantasias e desejos pelo mundo. Isso não quer dizer que eles não pertenciam a comunidades ou *networks* relativamente estáveis (amigos, parentes, trabalho, lazer, etc.) ou que não subjetivaram formas filiativas (nascimento, residência, etc.), mas que essas realidades e fantasias agora viajam em larga escala, mudando as necessidades do capital internacional e as políticas dos Estados-nações, assim como as da produção e da tecnologia.

Os homens e mulheres dos vilarejos da Índia se movimentam até Dubai e Houston, os refugiados do Sri-Lanka até o Sul da Índia e o Canadá. A imaginação desses grupos em movimento nunca descansa, está em contínua transformação e reelaboração, e os lugares da memória são constantemente projetados no futuro.

Para indicar as configurações fluidas das tecnologias da globalização, Appadurai usa o termo *Technoscape*, se referindo tanto a alta quanto a baixa tecnologia, tanto a tecnologia mecânica e analógica

quanto a tecnologia informacional e digital. A peculiaridade dos *technoscapes* é que não são guiados pela economia de escala, os controles políticos ou a racionalidade de mercado, mas se configuram e reconfiguram a partir das relações complexas entre fluxos de dinheiro, possibilidades políticas e a disponibilidade de trabalho altamente qualificado ou não. Por exemplo, a Índia enquanto "exporta" garçons e motoristas a Dubai, também "exporta" engenheiros informáticos para os Estados Unidos. Esses últimos se tornam "ricos estrangeiros residentes" através do Departamento de Estado que, por sua vez, se torna objeto das mensagens sedutoras de investir dinheiro e *know-how* na Índia, em projetos estaduais e federais.

Seguindo esse exemplo, é evidente que a economia global não pode ser mais entendida através dos indicadores que o Banco Mundial continua a usar. A economia global é uma economia dos fluxos, onde os mesmos capitais se movimentam de uma forma extremamente rápida e as vezes "misteriosa". Com o termo *Finanscape*, Appadurai se refere aos fluxos magnéticos dos capitais financeiros, sempre mais imateriais e sempre mais interconexos com as paisagens globais. As relações entre *ethnoscape*, *technoscape* e *finanscape* são sempre mais disjuntivas e imprevisíveis, e cada *scape* (paisagem) é sujeito aos outros mas, ao mesmo tempo, o seu movimento influencia e movimenta os outros *scapes*.

A economia política e cultural da globalização é caracterizada por uma multiplicação de perspectivas e pelas relações instáveis e em constante mutação entre movimentos humanos, fluxos tecnológicos e transferências financeiras. A essas redes mutáveis de relações se interconectam os panoramas produzidos pelos meios de comunicação - que também passaram por mudanças radicais devidas a globalização - a internet e as tecnologias digitais. Como o termo *Mediascape*, Appadurai refere-se a capacidade descentralizada de produzir e disseminar informações, que agora são disponíveis para um número crescente de atores e sujeitos públicos e privados. Aos meios mais tradicionais como jornais, TVs, Cinema, etc, se juntam as novas formas de comunicação descentralizada como *blogs*, redes sociais, produção independente. Estes produzirem um enorme e complexo repertório de imagens, narrativas e *ethnoscapes*, onde o "mundo das mercadorias" e o "mundo das *news*" e das políticas estão profundamente misturados (*ibid.*, p. 299). As linhas entre as paisagens "reais" e a "ficção" são borradas, com o resultado que os sujeitos dessas paisagens constroem "mundos imaginados" (*ibid.*), profundamente estéticos e quiméricos, avaliados, desconstruídos e

incorporados pelos critérios de outras perspectivas, outros "mundos imaginados".

Os mesmos *mediascapes* produzidos pelos fortes interesses de Estado e privados são experimentados e desagregados pelos sujeitos em uma série de elementos e transformados em complexos conjuntos de metáforas, que ajudam a construir as narrativas de vidas vividas e de vidas possíveis. Os *ideoscapes* também são concatenações de imagens, só que, diferentemente dos *mediascape*, eles são muitas vezes diretamente políticos e produzidos pelas ideologias dos Estados ou as contra-ideologias dos movimentos explicitamente orientados a capturar o poder estadual ou um pedaço dele. Os *ideoscapes* são constituídos por uma concatenação de ideias, palavras e imagens, incluindo "liberdade", "direitos", "soberania", "welfare" e "democracia".

As grandes narrativas do Iluminismo e as suas variantes francesas, inglesas e estadunidenses foram construídas segundo certa lógica interna, que pressupunha uma série de relações estáveis entre a esfera pública, a representação e a leitura. A *diáspora* dessas *ideias-palavras-imagens* pelo mundo, especialmente a partir do século XIX, dissolveu a coerência interna das grandes narrativas políticas Euro-Americanas e a "certeza" semântica daquelas palavras-chaves sobre as quais também outros Estados-nações organizaram a própria cultura política. Agora, essas palavras que correm dentro dos fluxos globais, requerem uma cuidadosa "tradução", que muda de contexto em contexto, dependendo de como elas são conectadas com os outros elementos das paisagens. As relações entre ler, ouvir e olhar podem variar de forma significativa dependendo do contexto e determinar a morfologia dos diferentes *ideoscapes*, moldando-os nos diferentes contextos nacionais e transnacionais. Segundo Appadurai (1990), os atuais fluxos globais acontecem dentro e através das crescentes disjunturas entre *ethnoscape*, *technoscape*, *finanscape*, *mediascape* e *ideoscape*.

A análise da fluidez midiática, geográfica e populacional leva Appadurai a cunhar esses novos termos, com o objetivo de descrever a complexidade das redes culturais, porem nessas análises globais a dimensão *local* joga um papel de primeiro plano. Os elementos circulantes e globalizados são apropriados por meio de *localidades*, onde as pessoas se subjetivam nessas relações e condições cotidianas. Os elementos circulantes globalizados são apropriados e mediam as relações entre a produção da subjetividade, a localidade e a produção do cotidiano. Através da localidade captamos o que se move, o que torna secundário nos movermos fisicamente. Produzir o cotidiano através de

elementos que não são fixos e que se movem continuamente representa para Appadurai uma verdadeira mudança. Primeiro porque temos que construir e reconstruir continuamente o nosso cotidiano e a nossa *localidade*. Segundo porque podemos "viajar" ou "navegar" mesmo estando parados. (FERRERA, 2009)

Os sons também hoje se movimentam através de fluxos globais e são capturados em diferentes processos de localização e subjetivação. Também para os sons - entendidos para além da distinção entre música e ruído - podemos traçar *panoramas* diferentes e interconexos, dependendo do contexto político, geográfico e cultural, assim como do período histórico.

Murray-Schafer (1994) propõe o conceito de *Soundscape* para analisar como em diferentes contextos os sujeitos se comportam com os sons e como os sons afetam e mudam o comportamento dos sujeitos. Nessa perspectiva analítica os panoramas sonoros (*soundscales*) são macrocomposições musicais onde a música é sempre mais identificada com o som e onde se dissolve o dualismo entre o som e o ruído. O dualismo entre som e ruído representa uma "abordagem negativa" (*ibid.*, p. 4) que prescreve a exclusão de milhões de sons (e ruídos) em nome de uma unidade harmônica, melódica e tímbrica.

John Cage, compositor-*performer* de vanguarda, já afirmou incansavelmente através da própria arte, como a Música é essencialmente Som, e que Sons estão dentro e fora da sala de concerto. Na sua obra performática intitulada "4'33" *Silence*", Cage nos expõe a um mundo inteiro de sons dentro e fora da sala de concerto simplesmente através do silêncio da música. Durante a performance Cage senta-se ao piano, mas não toca uma só nota. Ele apresenta todo o "ritual" de preparação ao concerto e depois, durante os 4 minutos 33 segundos, só liga e desliga um cronômetro por 3 vezes emulando (e tirando sarro) os 3 *movimentos* do concerto tradicional e, mudando as páginas da partitura.

Essa performance pode ser olhada de vários ângulos. De um ponto de vista estritamente musical, nos mostra como a música não é imune ao ruído, porque através do silêncio Cage demonstra um mundo de sons classificados como "ruídos" que, por sua vez, nos mostram que o silêncio de fato não existe. De um ponto de vista filosófico, nos mostra como a mesma ideia de música é organizada ao redor de um pensamento centralizador e excludente, que classifica como "ruídos" um mundo inteiro de sons que nos pertenciam e que fazem parte dos panoramas sonoros. De um ponto de vista psicológico e antropológico, a performance de Cage nos mostra o quanto a nossa percepção é

constituída dentro de sistemas classificatórios e coerentemente organizados - como o sistema da *harmonia tonal* - e o quanto essas estéticas pré constituídas nos privam das experiências e das potencialidades expressivas possibilitadas pelas realidades excluídas por elas.

É nessa perspectiva que precisamos ler também o sistema *dodecafônico* de Schoenberg⁸, como umas das primeiras tentativas de desconstrução da exatidão matemática e numérica, assim como do sentimento de paz, serenidade e consolação do sistema tonal. Murray Schafer recorre a metáfora filosófica de Nietzsche, do *Apolíneo* e *Dionisiaco* para analisar essa primeira ruptura realizada por Schoenberg, onde a racionalidade do sistema tonal *apolíneo* baseado sobre uma escala de 7 notas com relações estáveis e harmônicas objetivamente dadas, se opõe a uma dodecafonia *dionisiaca* baseada sobre todas as 12 notas musicais, com relações flutuantes, instáveis e dissonantes entre elas, o que torna a música "irracional e subjetiva" (*ibid.*, p. 6).

Esse último tipo de produção sonora - anárquica, subjetiva e hedonista - segundo Murray Shaffer, é característica dos *soundscapes* contemporâneos. O *sistema tonal*, que identifica através de uma nota (o tom) a organização racional de todas as outras, é um processo centralizador característico da modernidade. O sistema tonal também reforça a lógica dualista que separa os sons dos ruídos, já que fornece aos nossos ouvidos um mecanismo psicológico de proteção, que filtra e exclui os sons "indesejados" para concentrar a nossa atenção sobre os "desejados". (*ibid.*, p. 11).

A ideia do *Um*, do *tom*, da *tonalidade*, é interligada a imagem de Deus propagada pela Igreja Cristã, já que a palavra de Deus, numa única vibração cósmica, dá início ao mundo (*ibid.*, p. 27). Murray Shaffer destaca como nas comunidades cristãs o som do sino da Igreja é o som mais importante: ele é essencialmente um som centrípeto, que unifica e regula a comunidade, mas é também o som do relógio, que dita um tempo igual para todos. O relógio cristão dita um tempo linear e concebido como progresso, um progresso espiritual com um ponto de partida (criação), um indicador (Cristo) e uma conclusão fatídica (Apocalipse). (*ibid.*, p. 56)

8 Arnold Franz Walter Schönberg, ou Schoenberg, (Viena, 13 de setembro de 1874 — Los Angeles, 13 de julho de 1951) foi um compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX.

O sino expressa o tempo único progressivo com a sua regularidade rítmica e tonal. Segundo a análise de Shaffer, até antes da revolução industrial as ruas e os lugares de trabalho eram repletos de vozes e sons e a música era executada nas ruas, misturando-se com os ruídos. Com a ascensão da burguesia, a arte musical é transferida para os espaços privados e fechados. No século XVI, na Inglaterra da revolução industrial, durante o reino de Elisabeth I, a música de rua foi proibida com dois Atos do Parlamento. (*ibid.*, p. 66).

Com a revolução industrial e a revolução elétrica assistimos a um congestionamento sonoro, uma poluição sonora devida a introdução de uma infinidade de novos sons e informações acústicas que não emergem mais com clareza. A mecanização e as novas tecnologias que são desenvolvidas entre os anos de 1760 e o 1840 mudam profundamente os *soundscapes*, introduzindo os sons dos metais e da eletricidade. O tempo de trabalho humano aumenta até 16 horas, acompanhados pelos novos ritmos e as aberrações sonoras das máquinas. A "cacofonia do ferro", como a define Murray Schafer (*ibid.*, p. 73), se movimenta das cidades aos campos através das ferrovias e das novas máquinas agrícolas. Os *soundscapes* das cidades e das áreas agrícolas são profundamente transformados durante o século XIX. O som se difunde junto com o poder nacional e imperial, ocupando os espaços acústicos do céu, do mar e da terra com aviões, navios e trens.

Os sons dos novos meios de transporte e de comunicação transportam também ideias, valores, desejos e aspirações, se tornando parte do imaginário e das estéticas artísticas. A gaita de Sonny Terry ⁹ imita o som de uma locomotiva e o trem - com a pulsação dos seu ritmos sincopados e sua capacidade libertadora de nos projetar longe do nosso lar - torna-se um dos principais protagonistas das narrativas e da estética do *Blues*.

De um ponto de vista sonoro, uma das grandes novidades introduzidas pela revolução industrial é a *linha plana*. A linha plana é a representação gráfica de sons artificiais produzidos por movimentos mecânicos super rápidos através de ventiladores, motores, etc. Se trata de sons contínuos e ininterruptos que proliferaram vertiginosamente com o aumento da mobilidade e da velocidade. Os motores a combustão interna representam, para Murray Shaffer (*ibid.*, p. 82), o som principal

9 Saunders Terrell (24 de outubro de 1911 - 11 de março 1986), mais conhecido como Sonny Terry, é um músico americano de Piemont blues. Ele foi amplamente conhecido por seu estilo enérgico de tocar a gaita blues, que frequentemente incluía gritos vocais e hollers, imitações de trens e de raposas.

da contemporaneidade, assim como era o sino para as comunidades cristãs.

Os novos sons de linhas planas ampliam os raios de frequência dos *soundscape*s através de um aumento das baixas frequências e dos sons mais graves. Os sons de baixa frequência, difíceis de serem localizados e identificados pelo ouvido, se espalham nos panoramas sonoros e os expandem no espaço, proporcionando ao ouvinte uma nova experiência sonora: ao invés de estar face a face com a fonte sonora, o ouvinte se sente imerso nela (*ibid.*, p. 116).

A experiência da imersão nos novos *soundscape*s, em um espaço indefinido e infinito de sons, influencia a música eletrônica, erudita e popular contemporânea. A perda das altas frequências, dos sons agudos, e a reverberação contínua das baixas frequências no espaço se parece com o som primordial do oceano ou do útero, e lembra o efeito *surround* das catedrais góticas e normanas, onde os muros refletiam com uma reverberação de seis segundo os sons das frequências médias e altas - discriminando as frequências altas acima de 2.000 hertz - sendo impossível a localização das fontes sonoras e calando o fiel em um mundo de som para poder viver a fé de forma mais mística e espiritual.¹⁰

Murray Schafer analisa a relação espacial entre música e não-música. Uma das mudanças fundamentais que aconteceram na música ocidental foi devida, principalmente, a passagem da vida dos espaços abertos a vida em espaços fechados. Esse é uma dos principais fundamentos de uma *estética abstrata* da música moderna, muitas vezes estéril na opinião dele. A sala de concerto, o espaço fechado aristocrático e burguês opõem-se ao espaço aberto, ao espaço público, popular. Na reprodução dessas dualidades - aberto/fechado, popular/burguês, público/privado - Schafer deixa transparecer uma presumida "superioridade" popular/aberto/público que não permite captar as novidades das músicas sincréticas e diaspóricas contemporâneas, nem as diferentes ecologias que as tecnologias digitais proporcionam.

O olhar das ciências humanas e sociais deveria considerar, em suas análises, corpo inteiro pois a produção e a apreciação musical vai além da escuta. Cada elemento sonoro é parte de uma *paisagem* extensa

¹⁰ É interessante notar como um dos álbuns mais importantes e influentes da contemporaneidade, *Kind of Blue* de Miles Davis - que será analisado em detalhes no próximo capítulo - foi gravado em 1949 numa igreja armênia ortodoxa com uma reverberação de três segundos, que realçou o calor do timbre de cada instrumento e se integrou com a estética espacial e meditativa do álbum.

que anula as tradicionais diferenças entre música étnica (onde "étnica" entende-se, muitas vezes, como uma alteridade externa e "exótica"), música popular (que afirma uma alteridade interna, "folclórica") e música erudita. Cada elemento sonoro é parte de um *soundscape* que entrelaça, hibridiza e atravessa todos eles.

Em 1913 o compositor *futurista*¹¹ Luigi Russolo funda a orquestra dos produtores de ruídos (*NoiseMakers*), que no lugar de instrumentos tocavam buzinas e outros *gadgets*, com o intuito de introduzir os sujeitos nas possibilidades musicais dos novos *soundscales*. Nos anos '40 Pierre Schaeffer e o grupo de *música concreta* de Paris criavam peças musicais a partir de edição de áudio, unindo fragmentos de sons naturais e industriais como baldes e serras elétricas, fixando as bases de uma música eletrônica onde os sons e ruídos compartilhavam o mesmo espaço. Os *sound designers* criam os panoramas visivos-sonoros dos filmes e da web. John Cage dissolve o confim entre música e *soundscape*, abrindo as janelas da sala de concerto e moldando outro tipo de escuta baseada na distração e não na atenção.

Os sons do dentro e do fora fundem-se em um panorama fruto de um sentir extremo, suspenso em uma pesquisa contínua. As novas tecnologias de armazenamento, produção, difusão e comunicação do sons criam um repertório sonoro fluido e descentrado. Os sons produzidos dentro dos moldes da produção industrial se descentralizam e dissolvem em novos *soundscales*.

Soundscales e *Mediascales* são intimamente ligados. A pós-mídia não é homologada, mas personalizada. O consumidor é global e local ao mesmo tempo (*glocal*) ou seja, ele localiza o produto através da própria interpretação, descentralizando a produção cultural e o sentido das coisas. Como apontado anteriormente, Arjun Appadurai sublinha o trânsito do *Mass-Media* ao *MediaScale*: uma nova forma flutuante e disjuntiva de poder, sem haver nenhum centro de tipo estrutural e objetivo simplificador. O sufixo *scape* (panorama) identifica relações e perspectivas influenciadas pela situação dos diferentes tipos de atores. *Soundscales*, *Mediascales* e *Ethnoscales* se movimentam ao longo dos

11 O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês Le Figaro. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. (Wikipedia)

fluxos globais e, ao mesmo tempo, são localizados, subjetivados e sincréticos.

Por essas razões, a proposta desse capítulo é problematizar o conceito de *soundscape* elaborado por Murray Schafer, conectando-o de um lado aos outros panoramas apontados pelas pesquisas de Appadurai sobre as redes culturais (*ethnoscape*, *techoscape*, *finanscape*, *mediascape* e *ideoscape*) e, de outro lado, as necessidades de uma pesquisa que se propõe a usar a *cartografia dos sons* como método e instrumento de uma história crítica do nosso tempo.

Os sons também são partes integrantes de um "rede que se forma entre um conjunto de elementos díspares e muito heterogêneos entre si, tais como: discursos, instituições e aparelhos diversos, organizações, arquitetônicas, leis, regulamentos, decisões, medidas administrativas, conceitos científicos, enunciados, proposições filosóficas e morais". (PRADO FILHO K., MONTALVÃO TETI M., 2013, p. 49)

O modelo da *rede* é ontológico da nossa contemporaneidade. Inspirados pelo valor ontológico da rede e pela cartografia, Deleuze e Guattari desenvolvem a concepção de *rizoma*. No artigo "A *cartografia como método das ciências humanas e sociais*" (2013), Kleber Prado Filho e Marcela Montalvão Teti descrevem essa metáfora conceitual:

Essa figura inspirada numa "metáfora botânica" é ali apresentada como um tipo de olhar estratégico, modelo de funcionamento e ação, também de enfrentamento e resistência, que opera a partir de princípios diferentes daquele unitário, vertical, estrutural e disciplinar que orienta o modelo de análise e funcionamento característico da formação "árvore-raiz". O rizoma se estende e desdobra num plano horizontal, de forma acêntrica, indefinida e não hierarquizada, abrindo-se para a multiplicidade, tanto de interpretações quanto de ações, remetendo à formação radicular da batata, da grama e da erva daninha. Ele não opera pelo jogo de oposição entre o uno e o múltiplo, não tem começo, fim ou centro, nem é formado por unidades, mas por dimensões ou direções variáveis, além de constituir multiplicidades lineares, ao mesmo tempo em que é constituído por múltiplas linhas que se cruzam nele, formando uma rede móvel, conectando pontos e posições. Deve-se ainda ter em conta o

aspecto subterrâneo de uma formação rizomática, que leva a um problema de visibilidade imediata dessa complexa e intrincada teia de relações. (PRADO FILHO K., MONTALVÃO TETI M., 2013, p. 51)

A cartografia tradicional é baseada em um conhecimento de caráter estatístico, matemático e demográfico, que busca demarcar territórios e fronteiras representando a população em um espaço definido, na sua unidade étnica, cultural, histórica, social e econômica.

A metáfora do rizoma contrasta com o modelo ontológico da Árvore-Raiz, que opera nas práticas e nas linguagens do Estado e da Ciência e, nos ajuda a formular uma outra cartografia baseada no movimento e na transformação contínua dos elementos que constituem essa rede multicêntrica, produtora constante de novas realidades, mais que reprodutora de uma realidade pré-existente.

A concepção rizomática sugere uma cartografia como instrumento metodológico aplicável as redes mutáveis de relações, forças e campos interconectados, e nos disponibiliza um olhar crítico de detalhes em descontinuidade com os projetos ontológicos unificadores.

Cada detalhe é parte de um Mapa que não se constitui como um Todo, mas como uma configuração temporária de alguns elementos conectados entre eles, em relação a muitos outros desconectados. A cartografia rizomática subverte a relação holística entre micro e macro, onde o micro é sempre uma célula orgânica do macro, e transforma o Mapa em instrumento de desconstrução. De acordo com essas ideias, Deleuze e Guattari descrevem o Mapa como um rizoma:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22)

Baseando-se nessas ideias a presente pesquisa propõe cartografar os panoramas sonoros (*soundscapes*) de um mapa heterogêneo, atravessado tanto por relações que disciplinam os espaços quanto por relações que resistem e se reinventam nos espaços que as constituem.

I.3. SOUNDSCAPES ENTRE O ATLÂNTICO NEGRO E O MEDITERRÂNEO BLUES.

A contemporaneidade é *glocal*. Com o termo *glocal* se assume a hipótese que existe uma tensão descentrada entre mundialização e localização, em contraste com a ideia que a fase atual seja caracterizada por uma homologação passiva das periferias aos centros. Segundo a hipótese *glocal*, os fluxos de comunicação não são uni-direcionais - do produtor do texto ao espectador - mas sempre mais multidirecionais, onde o espectador se coloca ativamente nas tramas narrativa decodificando, selecionando, re-interpretando, recombinao e redirecionado esse fluxos dentro da paisagem cultural tanto local quanto global.

Como mencionado anteriormente, Appadurai elaborou os conceitos de *mediascapes* para analisar as disjunções da comunicação mediática da cultura global, onde o sufixo *scape* indica a multiplicidade de panoramas *glocais* culturalmente constituídos e recusa o determinismo de relações objetivamente pré-estabelecidas, que na maioria dos casos olham os processo sincréticos ou como contaminação de alguma "pureza" originária, ou como o fruto de uma sociedade multi-étnica onde as identidades permanecem imóveis no espaço e no tempo.

O espaço sincrético é um espaço indefinido, atravessado por forças opostas que se misturam dando origem a panoramas *glocais* em constante transformação. O sincretismo é *glocal*. A desordem sincrética recusa a ordem sintética das filosofias, das religiões e dos nacionalismos. (CANEVACCI, 1995, p. 30-32).

Isso nos leva a questionar, na presente pesquisa, também outro conceito de *Cultura*. Os adjetivos *multicultural* ou *intercultural* me parecem particularmente inadequados para uma compreensão crítica da contemporaneidade. Se pensarmos nas relações entre culturas de diferentes territórios ou Estados, presumimos a ideia de que cultura é um sistema auto-centrado que se comunica com os outros, de uma forma que a mesma ideia de outro é elaborada "internamente". Em oposição aos conceitos de interculturalismo - que enfatiza as relações entre culturas que pertencem a diferentes contextos geográficos - ou de multiculturalismo - que remete a uma "convivência" harmoniosa entre

culturas diferentes dentro do mesmo Estado ou território - proponho o conceito de *transculturalismo* que, ao contrário, pressupõe heterogeneidade.

Em 1940 o antropólogo cubano Fernando Ortiz introduziu o conceito de transculturalismo nas ciências sociais. O livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (ORTIZ, 1940), que recebeu prefácio de Malinowski, rompe radicalmente tanto com a ideia de cultura como “propriedade particular” de um povo, acorrentada a uma identidade, quanto com o conceito marxista de colonialismo cultural como mero reflexo das relações econômicas entre as classes sociais. A cultura não é autocentrada, nem hetero-dirigida. O conceito de transculturalismo ajuda-nos compreender melhor a dinâmica das relações sociais e suas tensões, a noção de cultura e a forma, às vezes instrumental, de como é usada.

O trabalho de Fernando Ortiz é uma crítica profunda ao caráter etnocêntrico do vocábulo *aculturação*, em uso nas ciências sociais desde os anos '30. O contato entre culturas não pode ser concebido como a completa aceitação da cultura de certo grupo humano "aculturado". Essa concepção dos processos históricos e culturais mostra o caráter "moralista" do termo *aculturação*, segundo o qual quem não "pertence" a um dado território precisa aculturar-se, isto é, submeter-se a cultura ocidental. (ORTIZ, 2002, p. 125)

Como sublinha Malinowski em seu prefácio, nas Américas os elementos "emprestados" das culturas européias e africanas são recombinações em uma realidade completamente nova e independente (ibid., p. 127) e, nessa "economia das trocas" todas as partes resultam modificadas, incluindo os Europeus. O conceito de transculturalismo é próximo ao de sincretismo, porque sublinha a transição entre culturas, incitando o estudo da transformação de todas as partes que entram em contato: não só como os índios e os africanos foram transformados pelos europeus, mas também como os europeus se transformaram com os índios e os africanos. (ibid., p. 126).

Em um estilo romancado e extremamente documentado, Fernando Ortiz põe em oposição Dom Tabaco e Dona Açúcar, como os dois principais protagonistas da História de Cuba, entrando com força na polêmica política sobre como a economia e a cultura do latifúndio impediam o crescimento em termos econômico, político e cultural: o cultivo extensivo do açúcar e a sua concentração capitalista, em oposição ao cultivo intensivo do Tabaco, seu caráter emancipador gerado através do desenvolvimento da pequena propriedade e dos

pequenos agricultores e as suas características sincréticas e transculturais (ibid., p. 140).

Nessa contraposição, Fernando Ortiz aponta como o transculturalismo é um processo que investe na história do tabaco, que a partir dos usos cerimoniais indígenas difunde-se na Europa e na África, transformando sincréticamente seus contextos sociais, políticos e econômicos, os costumes, os valores e os interesses (ibid., pp. 414-527). Como conceito filosófico o transculturalismo é parente também da dialética, pois Fernando Ortiz o aparenta ao processo de síntese (ibid., p. 255) como momento de conciliação final entre dois opostos (cultura branca e cultura negra). Na sua intenção dialética e unificadora esse conceito, assim como é formulado por Ortiz, mostra os seus limites e sua fragilidade histórica, ou pelo menos a sua inadequação para a compreensão crítica da contemporaneidade.

Uma reformulação mais recente do conceito de *transculturalismo* que se opõe, tanto a consolação fácil dos mitos das *origens* quanto da ordem estável das *sínteses*, é feita por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro*, seu estudo pioneiro sobre a *diáspora* africana. (GILROY, 2001)

A palavra *diáspora* geralmente é associada a dispersão do povo judeu pelo mundo. Segundo a Bíblia, a *diáspora* é a punição de Deus pela idolatria e rebeldia do povo judeu, que poderá voltar soberano à própria terra "prometida" somente depois de voltar a ser obediente a Ele. Historicamente, a *diáspora* judaica foi uma consequência de conflitos com outros povos que desejavam dominar seu território. O conceito de *diáspora* migrou para uma outra experiência trágica, a das populações africanas que foram deportadas como escravos para as Américas, inserindo-se primeiramente nas grandes plantações e depois se misturando novamente nos quilombos e nos centros urbanos.

A ideia de *diáspora* torna-se central não só para as análises que derivam dessa experiência mas também de outras análises políticas, históricas e filosóficas que recusam a hegemonia de uma cultura nacional coesa e pensam o mundo de forma multicêntrica.

No estudo pioneiro de Paul Gilroy (2001) sobre a *diáspora* africana no Atlântico, a ideia de *diáspora* torna-se, antes de tudo, uma alternativa a metafísica da raça. A experiência diaspórica rompe as relações entre lugar, posição e consciência e desafia a mecânica do pertencimento, complicando a reprodução do simbolismo étnico ou nacional. A biopolítica das raças corporifica as diferenças e encarrega os sujeitos da reprodução de uma linhagem de sangue específica em nome de uma presumida integridade. Essas identidades "primordiais" estabelecidas pela cultura ou pela natureza são quebradas pela

experiência da *diáspora* africana, que valoriza um parentesco sub e sobrenacional.

Uma identidade que participa da *diáspora* é levada a indeterminação e ao conflito. Por essa razão Gilroy propõe abandonar a ideia de *diáspora* como dispersão catastrófica, sugerindo uma análise mais complexa, que ao lado das rupturas, das perdas e das brutalidades geradas por esse exílio forçado, enxerga modos diferentes de ser, a partir dos quais nascem movimentos de resistência e transformação cultural que se oferecem como valiosas alternativa às retóricas de raça e de nação.

Como alternativa a uma história cultural sedentária, as forças transformadoras da *diáspora* propõem conceitos desterritorializados de cultura, em que o mesmo conceito de espaço se desprende de um território e é encarado como um circuito comunicativo virtuoso onde as populações "dispersas" conversam e interagem: um espaço cosmopolita sobre as quais linhas transculturais se desenvolvem, como se observa na música brasileira, cubana e jamaicana.

Dessa forma, a *diáspora* torna-se uma *ideia-chave* que nos permite enxergar "novas formas geopolíticas e geoculturais de vida, resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que eles não só incorporam, mas também modificam e transcendem" (GIRLOY, 2001, p. 25).

Por essa razão o estudo de Gilroy não representa só uma tentativa mais ou menos sucedida de uma historiografia da transcultura e da cosmopolítica negra, mas um projeto crítico que conecta as realidades translocais do século XX a algumas das características mais importantes da contemporaneidade, reconhecendo as culturas negras como constitutivas desta.

A mestiçagem e a hibridez são desprezadas por nacionalismos culturais que tem uma concepção superintegrada das diferenças, onde permanece a ideia de ruptura entre o povo "branco" e o povo "negro". As estratégias retóricas do inclusivismo cultural continuam sendo marcadas pela diferença étnica, assim como as aspirações inclusivas do multiculturalismo liberal. Tratam-se de concepções extremamente etnicizadas e territorializadas que reproduzem a ideia de raça e as suas implicações políticas, sociais, culturais e psicológicas. A mesma análise marxista dos modos de produção e de dominação política encontram na centralização da dimensão nacional e territorial um dos seu principais limites. (*ibid.*, p. 30-35)

À imagem da terra e das raízes Girloy opõe a imagem do navio: "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento" (*ibid.*,

p. 38). Essa imagem nos obriga a reavaliar a unidade política, econômica e cultural do Estado Moderno; nos obriga a reconsiderar a nossa concepção territorializada de cultura, que muitas vezes resulta em sinônimo de etnia ou raça; nos obriga a reconfigurar as doutrinas estéticas baseadas sobre uma presumida particularidade nacional ou racial; nos permite assumir o *mar* como unidade de análise complexa. O oceano Atlântico torna-se o fundamento de uma perspectiva transnacional e transcultural. Além disso, Gilroy destaca um dado histórico, político e cultural significativo: "calcula-se que ao final do século XVIII um quarto da marinha britânica era composto de africanos para os quais a experiência da escravidão fora uma poderosa orientação rumo as ideologias de liberdade e justiça" (*ibid.*, p. 53). Mesmo depois do drama da diáspora, o navio continuava sendo um dos mais importantes canais de comunicação pan-africana: "os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisavam serem pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular" (*ibid.*, p. 60).

Segundo Gilroy, isso nos permite reverter as formas de como a historiografia e a cultura política negra conceberam a própria identidade que, a partir do navio, se desliga da matriz histórica e econômica que concebe a escravidão da *plantation* como momento especialmente constitutivo e se torna um "processo de movimento e mediação" (*ibid.*, p. 65).

A diáspora africana representa uma descontinuidade e uma fragmentação da pressuposta unidade da experiência moderna, e em consequência sugere uma reavaliação das categoria de moderno e pós-moderno. O sujeito moderno é frequentemente situado dentro de identificações e individualizações binárias - negro e branco, macho e fêmea, senhor e escravo, etc - mas a experiência da diáspora já nos mostra uma outra modernidade, caracterizada pela "natureza descentrada e indiscutivelmente plural da subjetividade e do eu moderno" (*ibid.*, p. 110).

A produção cultural das populações do Atlântico Negro constróem uma narrativa por vezes oposta ao discurso iluminista e as suas práticas. Desse ponto de vista, a *plantation* era bem mais que um modo de produção e de dominação racial ou um reduto pré-capitalista, mas de fato, constituía uma "rede distinta de relações econômicas, sociais e políticas" (*ibid.*, p. 125).

Olhando para a modernidade a partir da experiência e do ponto de vista dos escravos, as categorias centrais do projeto iluminista e do humanismo burguês - tais como a ideia de universalidade ou da História como progresso - são postas em discussão mostrando quanto o etnocentrismo que as gerou é, de fato, um prolongamento do poder racial dominante e que, em consequência, a mesma "crítica da modernidade não pode ser concluída satisfatoriamente dentro de suas próprias normas filosóficas e políticas" (*ibid.*, p. 127).

Por essa razão é importante que o ponto de vista dos escravos e a produção artística e cultural do Atlântico Negro sejam utilizados como dispositivo de interpretação. Nesse contexto, a *plantation* torna-se central na crítica da experiência moderna, não só como uma "pedra no sapato" da modernidade e das suas promessas, mas como uma fonte alternativa de concepções, visões de mundo e práticas éticas e estéticas dentro e além do que chamamos de modernidade.

No espaço político, cultural e social da *plantation*, a arte - e particularmente a música e a dança - se torna central dentro da cultura política dos escravos sendo oferecida como "forma de liberdade" em substituição as liberdades civis e políticas do projeto iluminista que lhe eram negadas. Esse contexto gerou antes de tudo uma compenetração da arte e da vida que o projeto iluminista considerava dois planos separados. Dentro da produção cultural do Atlântico Negro, o estético se enraíza nas outras dimensões da vida social, mimetizando também processos de crítica, emancipação e autonomia. Isso define certa *assincronia* da *plantation* com o próprio tempo histórico, definido pelo projeto iluminista e pelas suas instituições econômicas, políticas, sociais e culturais. A produção cultural e artística do Atlântico Negro carrega uma crítica própria a modernidade que é, ao mesmo tempo, projeto da sua superação, tanto conceitual quanto histórica.

A passagem ambígua do estado de escravo ao estado de cidadão levou os afro-americanos a indagar formas de existência social e política que tinham a arte - particularmente a música - e a espiritualidade no centro da própria cultura expressiva, onde o bom, o verdadeiro e belo, que pela modernidade ocidental pertenciam a domínios diferentes do conhecimento, fundem-se na elaboração de um novo conjunto de respostas. A música negra se torna um corpo alternativo de expressão cultural que reproduz, como forma de conhecimento popular, a unidade entre ética e política. A expressão artística torna-se central tanto na vida individual quanto social, fornecendo uma grande força e coragem para viver no presente. Não se trata simplesmente de uma força "consoladora", mas de uma poderosa força crítica que constrói tanto um

passado fundado em tradições como um futuro em aberto, conectando o seu caráter normativo às suas aspirações utópicas. A unidade entre ética, estética e política produz um novo modelo de performance, que desloca o interesse para uma textualidade tomada de consciência da impossibilidade da sociedade civil burguesa cumprir as promessas da própria retórica e, ao mesmo tempo, nutre a utopia que uma sociedade futura será capaz de realizar essas promessas. Essa tensão entre sonho e realidade restitui as catástrofes do passado e do presente sem submeter-se a elas. A arte, e particularmente a música negra, não representam só formas de libertação catárticas de um condição que aprisiona os sujeitos ao próprio presente mas, coloca-se como fonte crítica desse presente e como projeto transformador da sociedade onde ética, estética e política se compenetraram. (GILROY, 2001).

Uma das principais características formais da expressão musical de derivação afro-americana - como o Jazz e o Blues - é a *antífona* (chamada e resposta). A dinâmica da *antífona* rompe as fronteiras entre o eu e o outro, simbolizando e antecipando novas relações sociais de não dominação. Segundo Gilroy (*ibid.*, p. 168) a antífona abriga encontros onde "formas especiais de prazer são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros". Dentro do Blues e do Jazz a antífona se tornou a principal característica da prática da improvisação, que é um dos fundamentos das práticas artísticas negras.

Por essa razão, as tentativas de criar raízes dentro do folclore e estabelecer a idade e a autenticidade das *Folk Songs* dos negros americanos em virtude da maior ou menor "africanidade" são geralmente fracassadas, porque todas as músicas que chegaram até nós são frutos híbridos de encontros e desencontros entre mais culturas (POLILLO, 2007).

A estrutura *antifonal* assim como a conhecemos era já presente nos cantos de trabalho (*worksongs*), nos cantos religiosos (*spirituals*) e nos outros cantos coletivos e individuais dos negros americanos. Entre esses últimos tinham os *calls*, que serviam para comunicar todo tipo de mensagem (chamar as pessoas fora dos campos, chamar a atenção de uma menina, avisar da chegada dos cachorros, etc) e os *cries*, que eram vocalizações de emoções e expressavam exuberância ou melancolia. Os *calls*, conhecidos também como *hollers* ou *whoops*, eram sempre improvisados, livres e personalizados pelo cantor, que dessa forma já se comportava como um cantor e instrumentista de *blues* e *jazz*. (*ibid.*, p. 22-53)

Entre as formas de canto coletivo, os cantos de trabalho (*worksong*) se apoiavam na figura de um *cantor-guia*, que contava uma

história ao grupo; este, por sua vez respondia em coro, acompanhando a voz do cantor segundo diferentes esquemas. As *worksongs* também contavam sobre temas bem variados: trabalho duro, liberdade sonhada, personagens míticos, situações amargas ou humorísticas. Entre as baladas mais antigas destaca-se “*Ol’ Riley*” que conta a história de um velhinho que foge da penitenciária, e “*John Henry*”, homem forte e generoso que durante o trabalho de construção das ferrovias desafia uma máquina perfuradora e morre. Muitas dessas histórias viraram sucessivamente blues, sendo continuamente reinventadas e transformadas. (POLILLO, 2007)

Hoje, grande parte desses registros que chegaram até nós foi devido a pesquisa pioneira de Alan Lomax. Lomax começou a sua pesquisa sobre as músicas dos negros americanos dentro dos presídios, com os detentos, com o objetivo de encontrar as formas mais “autênticas” do folclore e deparou-se com um mundo tão heterogêneo e diferenciado que o fez mudar rapidamente de caminho. Abandonada a pretensão de “autenticidade”, Alan Lomax começou a percorrer o sul dos Estados Unidos, com um gravador “portátil” que tinha o tamanho de um automóvel, e gravou todo tipo de manifestação musical dos negros americanos.

Em *The Land where the Blues began* (1993)¹², diferente de etnomusicologias tradicionais, Lomax não se limita a documentar, transcrever, descrever e gravar a música e as letras, mas narra o pesquisar como um momento de experiência de descoberta pessoal através do encontro com o outro; experiência em que conseguiu captar as forças criativas e transformadoras e evitar, sabiamente, colocar a criatividade política e cultural dentro de um patrimônio folclórico congelado em um contexto social de ex-escravos. Além disso, Lomax foi o primeiro a gravar personalidades fundamentais na História da música contemporânea como Leadbelly¹³, Son House¹⁴ e Muddy

¹² La terra del blues. Milano: Il Saggiatore, 2005.

¹³ Lead Belly ou Leadbelly, nome artístico de Huddie William Ledbetter, (Mooringsport, 20 de janeiro de 1889 — Nova Iorque, 6 de dezembro de 1949) foi um músico estadunidense, um dos pioneiros do chamado “blues rural”, estilo essencialmente acústico, e gravou suas músicas mais conhecidas sob a tutela de John Lomax e seu filho Alan Lomax, entre 1933 e 1940. (Wikipedia)

¹⁴ Eddie James House, Jr. (21 de Março de 1902 – 19 de Outubro de 1988), mais conhecido como Son House, foi um influente cantor e guitarrista de Blues Norte-americano. (Wikipedia)

Waters ¹⁵, atraindo a atenção do público para o *Blues*. Uma das suas primeiras gravações foi a de Leadbelly, em um a penitenciária. Uma das músicas do repertório de Leadbelly intitula-se “*Midnight Special*”, que constitui um exemplo significativo das músicas inspiradas pelos trens. O trem “expresso de meia noite” (*Midnight Special*) que passa toda noite próximo ao presídio, que vem de longe e ninguém sabe para onde vai, com as próprias luzes ilumina a janela do próximo presidiário que será libertado, representa o símbolo de liberdade de um mundo melhor, ao mesmo tempo difícil de ser alcançado.

A liberdade como valor e como condição é cantada também em muitos *spirituals*. Como fruto sincrético da imposição dos deuses dos brancos aos negros, o *spiritual* não é um canto de resignação e autocomiseração, mas uma forma artística que exalta a libertação do povo negro coerentemente com a ideia que a escravidão nega a vontade de Deus (GILROY, 2001).

A relação entre a diáspora dos judeus com a diáspora africana, transforma os *spirituals* em cantos que subentendem o protesto em cada palavra. O Céu pode representar uma liberdade que pode ser alcançada nessa terra, uma Terra Prometida. Também a relação entre o pastor e a comunidade não é de tipo autoritário. A congregação de fiéis é uma comunidade e o pastor é o guia espiritual. Assim como os anciãos nos agregados pluri-familiares de um vilarejo da África Ocidental, os pastores tem um contato superior com o ignoto, mas a sua relação com o Divino se manifesta na relação com a sua gente. Essa dinâmica está na base da antífona, onde os gritos de “Amém”, “Aleluia”, “Diga-lhe Pastor”, etc, atravessam o sermão do pastor sem interrompê-lo e em consonância com o espírito comunitário. (*ibid.*)

Na comparação e avaliação de formações culturais negras divergentes e dos seus produtos artísticos é importante considerar, primeiramente, as redes transacionais que articulam as múltiplas formas de um sistema de comunicação conectado por fluxos deslocantes, disseminantes e reterritorializantes: uma pluralidade cultural onde a diferença se torna uma riqueza e não um limite crítico. É nesse sentido que, em minha opinião, tem que ser lida a intenção de construir, por Gilroy, uma cartografia da diáspora *glocal* onde a diferença não se torne o álbi de concepções particularistas e onde é central “a ideia de uma

15 McKinley Morganfield ou Muddy Waters (4 de abril de 1913 - Condado de Issaquena, Mississippi – 30 de abril de 1983 - Westmont, Illinois) foi um músico de blues norte-americano, considerado o pai do Chicago blues.(Wikipedia)

diáspora composta por comunidades que são similares e ao mesmo tempo diferentes" (GILROY, p. 181).

Na medida em que a música negra se torna um fenômeno global e a indústria que fomenta a cultura de massa adquire novas tecnologias, o problema da origem e da autenticidade cultural torna-se central. Geralmente tanto os magnatas da indústria cultural quanto muitos artistas se tornam portadores de uma classificação hierarquizante e excludente segundo a qual a produção cultural local e dita "popular" é classificada positivamente como autêntica, enquanto as mesmas formas culturais de caráter global são consideradas negativamente como inautênticas, atribuindo a elas escasso valor estético e cultural por causa de sua distância dessa presumida condição ideal.

Do ponto de vista da indústria cultural, certamente o apelo a autenticidade agrega valor as mercadorias culturais se tornando, ao mesmo tempo, um veículo de racialização. Nessa tensão "produtiva" entre local e global, que ironicamente apela-se ao primeiro (local) para conquistar o segundo (global), a retórica da "autenticidade" torna-se um dos pilares do *marketing* de massa. Não são poucos os exemplos onde a cultura negra foi tipificada, localizada e confeccionada para conquistar as platéias brancas: a distinção entre *blues* rural e *blues* urbano, entre *jazz* e *fusion* ou entre *rap* e *hip-hop*, entre outros.

As figuras de Jimi Hendrix e Miles Davis são emblemáticas. O apelo de Jimi Hendrix a sua "raiz", o blues, é esteticamente explícito, só que a sua visão extremamente experimental, *hi-tech* e futurista da música o leva bem longe dessa raiz. Para os jovens ingleses dos anos 60, Hendrix personifica um estereótipo "étnico" extravagante, que inscrevia na geografia do próprio corpo de menestrel performático, a criatividade, o *glamour* e a ousadia crítica das vanguardas artísticas. A complexidade das suas relações políticas com o movimento pacifista e o movimento *hippie* da *west-coast* estadunidense o dissociava de uma relação imediata com a política de protesto racial. Por essas razões, para muitos militantes e "moralistas culturais" Hendrix se tornou um traidor político e estético do "autêntico". Recombinando códigos e elementos que pertenciam a diferentes contextos culturais e globais, Jimi Hendrix se torna um dos grandes exemplos de música *diaspórica*, também pelas suas codificações transculturais e pela sua característica inovadora. É interessante ver como os mesmos tipos de críticas incidiram sobre Miles Davis, principalmente a partir da sua fase *fusion*, onde recombina elementos de *jazz* com a eletricidade, a tecnologia e a estética do *rock*.

Miles Davis coloca-se decisivamente contra aqueles músicos de *jazz* que defendiam uma tradição étnica, estética e acústica

estereotipada, libertando energias criativas corrosivas e gerando transformações significativas não só dentro do *jazz* mas dentro da música mundial. Miles Davis foi para o *Jazz* - assim como Jimi Hendrix para o *Blues* - um dos maiores veículos mundiais de estilo para um público bem mais amplo daquele que se pretendia conquistar com o *sex-appeal* da "autenticidade" e, ao mesmo tempo, foi um dos seus principais inovadores, dissolvendo o poder das mercadorias políticas e culturais em fluxos diaspóricos e transnacionais.

A centralidade da música, dentro das culturas da diáspora do Atlântico Negro, é uma das condições tanto de suas diversificações quanto das conexões entre elas. As culturas musicais da diáspora do Atlântico Negro deslocam, transformam e reescrevem continuamente elementos locais, globais e, por essa razão, a música não pode ser reificada através do contínuo apelo de enraizamento ou usada como álibi para defender os contornos de uma negritude autêntica. A História da diáspora é transnacional, onde as rupturas e as interrupções são mais significativas que as unidade e as continuidades. Por essa razão Paul Gilroy sugere abordar a música como um "mesmo mutável" (*ibid.*, p. 208).

Esse conceito tem que ser lido como uma tentativa de estudar a produção e reprodução das tradições culturais em um fluxo instável, marcado por quebras e rupturas, que se tornam significativamente mais importantes, ou de qualquer modo alternativas a ideia de uma "essência" imutável transmitida tranquilamente durante os séculos. Mas para Gilroy, optar para o estudo da diferença não que dizer renunciar a ideia de unidade, mesmo se fragmentada ou, de qualquer forma, em aberto. É interessante ver como ele recorre a Foucault, estabelecendo um paralelo entre a ideia cristã de alma e a de identidade negra, alertando para o fato de não ver as duas como projeções ideológicas, mas como resultados de uma atividade prática do poder exercido sobre e pelo corpo. (*ibid.*, p. 209). A identidade negra é a encarnação de significados, linguagens, estéticas e desejos, por isso mesmo, não pode ser abandonada de uma hora para outra, porque ela é real, mesmo se mutável, pluralizada, multiplicada e fragmentada.

O Atlântico Negro não é uma unidade sistêmica, mas uma rede situada dentro de uma dimensão, ao mesmo tempo local e global, onde as formas culturais não são unidades nítidas e simétricas, mas fluem e transformam-se continuamente. É através dessa concepção que o mesmo Gilroy critica toda a "aspiração contínua de adquirir uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável" (*ibid.*, p.84), assim como todas as perspectivas da cultura política negra baseadas na ideia

de autenticidade como "sendo expressivas das diferenças nacionais ou étnicas as quais são associadas" (*ibid.*, p. 85).

O que me parece é que Gilroy está de fato procurando uma terceira via, criticando tanto aquele "pan-africanismo bruto [que] busca celebrar representações complexas de uma particularidade negra internamente dividida" (*ibid.*, p. 86) que recusa qualquer ideia unitária, quanto aquela "alternativa libertária" que nega "as qualidades polifônicas da expressão cultural negra" (*ibid.*, p. 87) e invoca o inclusivismo cultural para reafirmar a raça como unidade social e cultural e celebrar "a ideia dos negros como um grupo nacional ou protonacional" (*ibid.*, p. 88).

Em oposição as *terceiras vias* - que presumem sempre certo binarismo - o antropólogo Massimo Canevacci sugere "libertar o conceito de negro", no sentido de transformá-lo em algo mais líquido que sólido e mais móvel que imóvel. Em um contexto transcultural, qualquer um pode escolher elementos da cultura *afro* e inseri-los no próprio *scape*, junto com outros elementos, que se fale de música (*soundscape*) ou do próprio corpo (*bodyscape*). Isso quer dizer reconhecer a importância da cultura *afro* sem necessariamente destiná-la a origem de alguma raiz, mas ao contrário, celebrar a sua energia vital nos seus deslocamentos diaspóricos. (CANEVACCI, 1995, p. 32-33).

Seguindo o exemplo do *hip-hop* que nasce como meio de expressão dos negros pobres das periferias urbanas americanas e se torna um movimento global que atravessa as distinções de raça, classe, sexo e nação, Gilroy destaca o seu caráter transnacional e a sua característica de ser uma "forma cultural diaspórica" (GILROY, p. 89), o que torna impossível interpretá-lo como expressão de alguma essência afro-americana ou, pior, de olhar para sua história como uma procedência direta a partir do *Blues*, desconsiderando, por exemplo, o sincretismo com a cultura jamaicana do sound-system, que chega no South Bronx nos anos '70 para criar novas raízes e novos caminhos. (*ibid.*, p. 90)

As práticas artísticas na *mixagem* e do *scratching* desconstróem e reconstróem o circuito que juntava produção e consumo. No final dos anos 70, o *single* de doze polegadas surge como uma inovação tecnológica (mais tempo e mais volume) através da qual as gravadoras respondiam as demandas das sub-culturas da dance music focadas em um primeiro momento no *Rhythm and Blues* e no *Reggae*. O single de doze polegadas transforma-se em pouco tempo num veículo das novas práticas passando a incluir mixagens diferentes da mesma canção (dance mix, dub mix, jazz mix, bass mix, etc.), alterando a relação com os

ouvintes e pluralizando uma mesma música em diferentes versões. (*ibid.*, p. 205).

A cultura *rap* da metrópole trata o toca-discos como um instrumento musical. Os rasgos (*scratch*) transformam a relação entre a ponta, que provoca gritos estridentes e distorcidos, e o vinil, que não é mais condenado a reproduzir sempre da mesma forma a música objetivada nele. O *gramofone* se transforma em uma fonte de *loops*, a serem re-combinados em uma montagem compositiva de sons gravados, e subjetivados. (CANEVACCI, 1995, p. 23).

Aquilo que Paul Gilroy sente com a música do Atlântico Negro, para Canevacci vale para toda a música contemporânea diaspórica. A mistura e o movimento possuem a força de erradicar as *roots* que imobilizam e condenam a fixidez de uma identidade racial, étnica e sexual. Os contextos perceptivos contemporâneos são impregnados por uma música da viagem e do atravessamento. A música diaspórica contemporânea é a música das *routes*, não das *roots*. (*ibid.*, p. 160)

A "Viagem é a grande metáfora da identidade" (*ibid.*, p.58) porque a identidade não é fixa, mas móvel, fruto de uma contínua interpenetração com as diferentes alteridades que descentram a subjetividade. Dentro da experiência da viagem liberam-se as potencialidades sincréticas da identidade, na qual a busca e afirmação obstinada de uma origem aprisiona. Segundo Bakhtin "a consciência é, por sua essência, plural" (1988, p. 325), porque tomamos consciência de nós só nos apresentando para os outros e através dos outros. Bakhtin afirma que quando o autor apresenta a subjetividade "outra" da personagem, ele se "descentra" sobre o ponto de vista dessa alteridade, para se conhecer e transformar com essa alteridade. Através do estudo da literatura Bakhtin nos abre novas perspectivas para a problematização da consciência, deslocando-a da sua posição "interna" ao Homem para os confins na própria consciência e na consciência do outro. Sobre esse limiar é que se penetram, se confundem e se desorientam as consciências. Sobre esse limiar que as raízes da terra se abrem à imensidade do oceano.

O conceito tradicional de *diáspora* geralmente refere-se à experiência de comunidades violentamente desenraizadas do próprio território e que nunca se sentem plenamente aceitadas no novo território, com um mito da terra de origem e um projeto de retorno para restauração da pátria perdida. Massimo Canevacci propõe uma reformulação radical desse conceito para penetrar nos novos cenários contemporâneos, onde novos sujeitos diaspóricos subvertem os dogmas políticos e culturais sobre os quais se erguem os Estados Nacionais.

Sujeitos não mais violentamente desenraizados ou alienados da própria pátria, mas atravessados pelos fluxos locais e globais de uma nova mobilidade transnacional. Sujeitos que protagonizam a emergência de novos estilos narrativos nas artes, na música e na literatura e que se expressam nas modalidades plurais dos sincretismos e dos hibridismos culturais. (CANEVACCI, 1996, p. 80-87)

Por essa razão, segundo Canevacci, o conceito tradicional de *diáspora* precisa ser libertado das amarras da origem para poder expressar as pluralidades experimentadas livremente por novas subjetividades, não mais ligadas a migrações trágicas e violentas, mas que decidem autonomamente seguir novas direções identitárias, narrativas e estéticas. (*ibid.*)

Isso permite estender o conceito de *diáspora* para além das matrizes históricas e étnicas dentro das quais foi gerado e transformá-lo em um conceito *pluricêntrico*, passando da *diáspora* às *diásporas*. A experiência do sincretismo, das misturas impuras e da re-combinação de estilos, códigos e modelos se realiza contaminando as identidades instituídas pelos poderes territoriais com a liquidez do mar e do movimento: o deslocamento da viagem contra a territorialidade das raízes. Mas a *diáspora* não pode ser o instrumento de interpretação histórica só das migrações africanas. O conceito de *diáspora* precisa ser pluralizado também para não cair na mesma armadilha dualista que esse conceito tenta desfazer. (*ibid.*) Deve ser estendido além da experiência negra, precisa ser descentrado dos fluxos transnacionais que percorrem as dimensões locais e globais, e as cartografias sonoras têm contribuído para isso.

As cartografias sonoras introduzem descontinuidades nas cartografias existentes e favorecem a emersão de histórias escondidas e genealogias negadas, nos atraindo em direção aos recursos culturais e históricos que resistem e corróem a unidade do presente. Trata-se de uma cartografia dos fluxos musicais, entendidos como processos sonoros intrinsecamente *diaspóricos*, que atravessam e cortam as representações territoriais, geopolíticas e geo-econômicas. (CHAMBERS, 2012, p. 7-33)

A história da música muçulmana e árabe é uma das "negadas" que as cartografias sonoras resgatam com força. Como contraponto a uma modernidade ocidental, branca e cristã - portadora de uma ideia de desenvolvimento na qual se espelha narcisisticamente - a música muçulmana quebra a distinção rígida entre um *Norte* moderno e um *Sul* subdesenvolvido, propondo a centralidade de um eixo *Est-Ovest* mais fluido, onde os sons de uma Joanesburgo e um Cairo metropolitano se

encontram, se compenetraram e se multiplicaram com as músicas da diáspora africana, como o *jazz*, o *blues*, o *reggae*, o *rap* e o *hip-hop*. O mesmo *Blues* nasce a partir dos ritmos, das melodias, dos cultos e das performance dos escravos africanos, que foram influenciados por séculos de contato com o Oriente Médio islâmico (*ibid.*, p. 7).

Os sons da África, da América e da Ásia são portadores de histórias que superaram tanto as distâncias geográficas e políticas dos Estados nacionais, quanto as barreiras erigidas em defesa das identidades fixas e das raízes estáveis.

Uma simples nota musical pode evocar uma história outra. A *blue note* usada primeiramente no *Blues*, e sucessivamente pelo *Jazz* e o *Rock*, é uma nota "dissonante" que se encontra entre os intervalos de quarta e de quinta das escalas musicais. É uma nota que não era usada dentro do sistema tonal ocidental porque definia um intervalo sonoro inquietante chamado de *trítone*. Na idade média a igreja proibia o uso "inquietante" do *trítone* e o chamava de *Diabolus in Musica*.

A *blue note* (nota *blue*) é uma nota que cria tensão e movimento e nasce da prática das modulações dos cantos e dos instrumentos africanos. Nos cantos de muitas populações da Savana e das áreas semi-desertas da África é muito comum o uso de notas indefinidas e "escorregadas", bem próximas as que podemos ouvir no *Blues*. A prática das modulações, isto é das flutuações das notas, é cada vez mais intensa nas regiões próximas ao Oriente Médio e às áreas mais desertas. A influência árabe e o uso mais extenso dos instrumentos a arco estimularam a prática da ornamentação e das modulações. (OLIVER, 2001, pp. 61-62)

Os cantos dos *tuaregues*¹⁶ africanos tem uma ornamentação tão rica que vai além do *Blues*, os aproxima ao *flamenco*, cuja origem remonta as culturas ciganas e mouras, com influência árabe e judaica. (CHAMBERS, 2012)

A ideia de uma Europa culturalmente e historicamente autônoma de todo o resto do mundo, que projeta a sua identidade a partir da cultura grega, defendendo de forma obsessiva a exclusividade das

16 Os tuaregues são um povo bérbere constituído por pastores semi-nômades, agricultores e comerciantes. No passado, controlavam a rota das caravanas no deserto do Sahara. Majoritariamente muçulmanos, são os principais habitantes da região sahariana do norte da África, distribuindo-se pelo sul da Argélia, norte do Mali, Níger, sudoeste da Líbia, Chade e, em menor número, em Burkina Faso e leste da Nigéria. Podem ser encontrados, todavia, em praticamente todas as partes do deserto. (Wikipedia)

próprias raízes, marginaliza a importância do papel das culturas árabes na transmissão do patrimônio cultural e filosófico grego e hebraico.

Para o Atlântico Negro assim como para o "Velho Mundo", é necessário olhar a partir dos fluxos, da água, do mar. O Mediterrâneo se oferece como portador de uma polifonia sonora gerada a partir de uma formação transcultural que antecede a formação do Estado Moderno e de uma Europa ocidentalizada, enraizada no direito romano e no cristianismo. De um ponto de vista geopolítico, o Mediterrâneo sempre foi um espaço colonial mas, de um ponto de vista cultural sempre foi um espaço compartilhado.

Nessa mudança de perspectiva a música torna-se central, um saber crítico que nos restitui as paisagens negadas. Os sons das histórias tornam-se mais importantes que as histórias dos sons (*ibid.*, p. 21). A força hibridizante e polifônica desses sons cria *soundscapes* que atravessam as paisagens culturais.

O *dub*¹⁷ napolitano do grupo *Almamegretta*¹⁸, por exemplo, coloca em movimento as histórias congeladas pela modernidade euro-ocidental em um mix de eletrônica, música napolitana e música árabe, usando o som gutural do dialeto arcaico local para se expressar e resgatando nos próprios sons e nas próprias letras um Mediterrâneo unido nas diferenças, em contraponto às políticas e sub-culturas racistas italianas e européias.

O *dub* de Nápoles, o *Heavy Metal* do Cairo, o *Hip-hop* de Joanesburgo resgatam uma multiplicidade de histórias contra a ordem homogênea da História, e propõem uma multiplicidade de sons que excedem a linearidade do progresso. A música não é simplesmente uma testemunha da História, mas uma parte constitutiva desta. Uma

17 O *dub* surgiu na Jamaica no final da década de 1960. Inicialmente era apenas uma forma de remix de músicas reggae, nos quais se retirava grande parte dos vocais e se valorizavam o baixo e a bateria. Muitas vezes também se incluía efeitos sonoros como tiros, sons de animais, sirenes de polícia, etc. Suas bases foram usadas posteriormente em todos os estilos de música eletrônica moderna, inclusive o Rap, que teve sua criação diretamente ligada ao Dub quando Jamaicanos migraram para os EUA e divulgaram a técnica. No Dub os "improvisadores" (freestylers no rap) são chamados "toasters", os "rimadores" (rappers no rap) são chamados "DJ" e os DJ's (Disc Jockey no rap) são chamados "selectors" ou "selectas", "seletores" no Brasil. Hoje em dia o *dub* é considerado um estilo musical, não mais mera forma de remix. (Wikipedia)

18 Almamegretta é um grupo musical formado em 1988, em Nápoles (Italia). Sua música é uma mistura de *dub*, rock, reggae, músicas e cantos árabes alternativas napolitanas.

materialidade sonora que comporta e questiona um passado ainda não concluído: parafraseando Walter Benjamin, a materialidade da "história como experiência" em oposição a "historicização da experiência". Essa perspectiva recusa a ideia de uma História unívoca que se expressa somente dentro dos parâmetros de um "progresso" ocidental, que afirma a independência do presente moderno europeu de um passado, em favor de uma interdependência entre trajetórias históricas e culturais em constante transformação (*ibid.*, p. 59). Trajetórias essas geradas entre as terras e as águas de um Mediterrâneo polifônico que nos oferece "uma história descontínua, sempre fora do paradigma da síntese" (*ibid.*, p. 76).

Os poderes euro-ocidentais traduzem o resto do mundo nos próprios desejos e necessidades erigindo fronteiras políticas e culturais e estereotipando os outros através de identidades inclusivas/exclusivas (Árabes, Muçulmanos, Orientais, etc.), apesar do Ocidente mesmo ser traduzido e transformado pelos outros. O sons de Los Angeles, Londres e Berlim são decompostos e recompostos em Beirut, Gaza e Algeri: mutações *sincréticas* e *diaspóricas* que multiplicam e distilam, através de uma sensibilidade local, os percursos estéticos do *Jazz*, do *Rock* e do *Hip-Hop*.

Os jovens artistas do Cairo, Tunis e Terã não se limitam simplesmente a imitar os sons do ocidente, mas atravessam e transformam as metrópoles, resignificando e pluralizando as semânticas ocidentais através das próprias sensibilidades e desejos, da própria rebeldia e da própria raiva.

As tradições e as traduções se compenetraram em novos *soudscapes*. O mundo árabe revela uma multiplicidade de identidades que não são nem estáticas e nem uniformes. Os *soundsapes* das metrópoles contemporâneas desterritorializam as tradições e as inserem em fluxos sincréticos em constante mutação.

Já nos anos '40 a música da cantora Umm Kalthum ¹⁹ mostrava o som de um Cairo metropolitano, sugerindo encontros e percursos diferentes das rígidas identificações musicais e culturais que dividem o mediterrâneo (*ibid.*, p. 10). A composição musical árabe clássica e os versos da refinada poesia árabe se tornam linguagem de massa na sua

19 Umm Kalthum (4 de Maio de 1904 - 3 de Fevereiro de 1975) foi uma cantora, compositora e atriz egípcia. Nascida na aldeia Tamay ez Zahayra, pertencente a El Senbellawein, é conhecida como a Estrela do Oriente ou Estrela do Este (kawkab el-sharq). Mais de três décadas após sua morte, ainda é reconhecida como uma das cantoras mais famosas e ilustres da história da música árabe do século XX. (Wikipedia)

trajetória artística. Ao contrário de muitos artistas "eruditos" seus contemporâneos, que se exibiam em concertos privados, Umm Kalthum realizava performances abertas ao público, que certamente contribuíram na sua transição de música "elitista" para música popular árabe. Uma transição infinita que mistura continuamente os elementos sem optar por um ou outro "lado". Os longos improvisos vocais de Umm Kalthum transmitidos pela rádio egípcia não refletiam a mercantilização da tradição musical árabe, mas "a transformação daquela tradição na sintaxe fluida da metrópole moderna" (CHAMBERS, 2012, p. 50).

É nesses fluxos metropolitanos que as tradições se transformam, adquirindo novos significados e novas sensibilidades. Nas *banlieues*²⁰ de Paris, jovens filhos de imigrantes argelinos que moram na cidade há duas ou três gerações, fundem o *Rai* - música "rebelde" ouvida pelos pais e censurada na Argélia - com o *Rap*, construindo um novos percursos sincréticos que expressam a complexidade de uma vida dentro da França e da Europa sem ser considerado da França e da Europa.

Hoje temos a obrigação a considerar a África, o Oriente Médio e a Ásia dentro da Europa. Existe uma Berlim turca, uma Londres muçulmana e uma Paris árabe que aproximam vertiginosamente as distâncias traçadas pelo exotismo das imagens estereotipadas do "outro". As histórias que foram sempre consideradas periféricas pelo mundo euro-ocidental, hoje protagonizam uma complexidade multilateral mais além das fronteiras linguísticas e culturais das nações, onde a música inventa novas geografias translocais e novos espaços compartilhados. Longe de ser o sub-produto de uma colonização cultural, as músicas contemporâneas da África e do Oriente Médio nos oferecem uma "modernidade plural" (CHAMBERS, 2012, p. 82) contra o estereótipo da ocidentalização do planeta: uma pluralidade inscrita nos percursos musicais do Mediterrâneo desde sempre.

A viagem através das cartografias sonoras do mediterrâneo supera continuamente as concepções elaboradas a partir das fronteiras nacionais e linguísticas. As múltiplas trajetórias musicais traçadas no espaço Mediterrâneo atravessam e corrompem as narrativas unívocas pelas quais a modernidade optou: a separação em blocos entre a cultura ocidental e mundo árabe, norte e sul do Mediterrâneo, países desenvolvidos e subdesenvolvidos, cristãos e muçulmanos.

²⁰ As *banlieues* são subúrbios de Paris (França) que são divididos em entidades administrativas autônomas e não constituem parte da cidade propriamente dita. Algumas *banlieues* são bairros pobres e de imigração africana. São a esses últimos que estou me referindo.

Um exemplo musical significativo, disso que afirmo, é o *rebetiko*²¹. O som do *rebetiko* grego traça uma ponte entre Ásia e Europa. A música da tradição do *rebetiko* é uma mistura melódica e rítmica da música dos povos da Ásia Menor com as canções do território que hoje conhecemos como Grécia, criada pela casta dos *rebeti*. A partir das formas musicais turcas e árabes do estilo chamado *makam*, a estética musical do *rebetiko* foi elaborada simplificando as divisões tonais mais complexas da música árabe e substituindo o típico trio turco de oud (liuto), ney (flauto), e santouri (saltério) por instrumentos europeus como percussão e violão. Outro exemplo significativo é a música *mizrahit* de Israel, que funde letras em hebraico com a tradição musical árabe. (*ibid.*, p. 35-37)

Nos anos '30 a cantora Roza Eskenazi, hebréia sefardita de língua turca, traçava um percurso artístico e cultural além das identidades pré-estabelecidas. Roza Eskenazi começou sua carreira nos botecos do Pireu²², cantando em grego, turco, árabe, hebraico, armeno e italiano, acompanhada por músicos de oud²³ e lira²⁴, e nos anos '30, quando já era famosa, gravava as suas músicas tanto em Atenas quanto em Istambul.

O objetivo desses exemplos não é fazer apologia da influência da cultura árabe, entendida como um todo indiscriminado, mas evidenciar uma longa série de estratificações sonoras que atravessam o

²¹ Rebetiko é um termo usado hoje para designar os tipos originalmente díspares da música grega popular urbana que têm vindo a ser agrupadas desde o chamado renascimento rebetika, que começou na década de 1960 e foi desenvolvido a partir do início da década de 1970 em diante. (Wikipedia)

²² Pireu é um município vizinho a Atenas e situado em sua zona urbana, no qual se localiza o porto daquela cidade, o principal da Grécia. O Pireu é capital da subprefeitura de mesmo nome, na Ática, faz parte da região metropolitana de Atenas e situa-se na baía de Falero. (Wikipedia)

²³ O oud é um instrumento musical cordofone em forma de meia pêra ou gota, similar ao alaúde, instrumento do qual se distingue sobretudo pela ausência de trastes. É comumente usado em música do Médio Oriente. (Wikipedia)

²⁴ A lira é um instrumento de cordas conhecido pela sua vasta utilização durante a antiguidade. As récitas poéticas dos antigos gregos eram acompanhados pelo seu som, ainda que o instrumento não tivesse origem helênica. O gênero de instrumento a que pertence a lira terá tido o seu alvorecer na Ásia, inferindo-se que terá entrado na Grécia através da Trácia ou da Lídia. Enquanto que os primeiros intérpretes, heróicos, e aqueles a quem se reconhecem melhoramentos no instrumento eram das colônias da Iónia, da Eólia ou da costa adjacente ao império Lídio. (Wikipedia)

Mediterrâneo; transformando uma multiplicidade de vozes (de sons que os Estados nacionais congelaram nas próprias tradições) que hoje voltam a se penetrar e atravessar misturando-se aos *soundscapes* das metrópoles.

Nesse cenário a cultura digital exerce um importante papel, oferecendo a tecnologia para a montagem de fragmentos sonoros e visuais (software de edição e *morphing*), multiplicando ao infinito as trajetórias musicais dos artistas locais e possibilitando novas conexões em *networks* participativos. Apesar disso, acho importante não superestimar o papel da cultura digital e das novas tecnologias de comunicação atribuindo às inovações mais recentes o "poder" de gerar experiências sincréticas e fluxos transculturais, posto que há antecedentes a elas.

Já nos anos '70 o cantor Demetrio Stratos resgatava as conexões sonoras das suas raízes italianas, gregas e egípcias em uma profunda pesquisa sobre a voz, não entendida mais como transmissora de uma narrativa linguística, mas como uma imagem sonora que atravessava os fluxos culturais além das palavras e dos idiomas. Em 1972, em Milão, Demetrio Stratos fundou *Área*, um grupo de rock progressivo (ou *jazz-rock*) onde as suas pesquisas transculturais mediterrâneas sobre a voz se expandiam nas rotas marítimas do Atlântico Negro. Foi a música negra americana - e particularmente a figura do cantor Leon Thomas - a inspirar inicialmente a pesquisa de Demetrio Stratos sobre a voz como instrumento. Em 1978 deixou o grupo *Área* para dedicar-se exclusivamente à sua pesquisa sobre as possibilidades do uso da voz como instrumento para além das estruturas linguísticas predeterminadas. Em colaboração com o Centro Nacional de Pesquisa (CNR) da Itália, Demetrio Stratos estudou a fisiologia da voz humana, o valor ritual da voz e as modalidades de canto dos povos orientais e asiáticos. O desenvolvimento de técnicas vocais experimentais e a particular conformação biológica das suas cordas vocais permitiram a ele realizar *diplofonias*, *trifonias* e *quadrifonias*, isto é, transformar a voz humana em um instrumento multifônico, capaz de produzir dois, três ou quatro sons simultaneamente.

John Cage o convidou para uma série de concertos em Nova York, com a participação artística de Andy Warhol e Jasper Johns ²⁵. Em poucos anos Demetrio Stratos se tornou um artista e um pesquisador de fama internacional, convidado tanto para as performance dos músicos de vanguarda, quanto para os debates das formas musicais e vocais do

25 Dois dos maiores representantes das artes plásticas americana na década de '60.

Mediterrâneo e do Extremo Oriente. Faleceu com 34 anos, em 1979. A vida de Demetrio Stratos é um contínuo transgredir de limites, muros e fronteiras geográficas, políticas e culturais: entre Europa e África, Ocidente e Oriente, Novo e Velho Mundo; entre Arte e Ciência, Pesquisa e Performance, Ciências Exatas e Ciências humanas; entre música erudita e música popular, entre música negra e branca, entre música e outras artes.

A voz de Demetrio Stratos se oferece como uma imagem sonora intensa, que priva a linguagem das suas certezas semânticas e nos estimula a novas formas críticas de pensar o nosso tempo, a partir da força conectiva e desconstrutiva de seus *soundscapes*.

CAPÍTULO II - SAMBA-JAZZ E MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Desde a metade do século XIX a música de um país tem se tornado uma ideologia política por enfatizar características nacionais, manifestando-se como representante da nação e por toda parte confirmando o princípio nacional... No entanto, a música, mais do que qualquer outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional.

(T.W. Adorno)

II.1. MÚSICA E IDENTIDADE: ESTILOS TARDIOS, CULTURA DIGITAL E PRODUÇÃO INDEPENDENTE.

A maior obsessão da Humanidade parece ser a busca a posteriori de um ponto de origem da própria existência, a existência do mundo e das coisas. Além das religiões e das filosofias positivas, a maioria das análises históricas, científicas e filosóficas que conhecemos sempre partem por um começo: o começo da industrialização, da medicina científica, do período romântico, etc...

Na literatura ocidental, essa questão se reflete, por exemplo, na forma do romance que, no primeiro centenário da própria existência, discorre sempre de nascimento, órfãos, descoberta das raízes ou criação de um novo mundo ou de uma nova sociedade: Robinson Crusoe, Tom Jones, Tristram Shandy, entre outros (SAID, 2009, p. 20).

A necessidade de identificar um começo no tempo coincide com a vontade de fundar um projeto: de estado, de sociedade, de ciência, etc. Geralmente esses projetos coincidem com um projeto de Homem que nasce, cresce e resolve o grande problema da morte com a sabedoria que a idade lhe proporciona e com uma forte dose de resignação. Daí a noção reconhecida de idade e sabedoria que refletem uma maturidade bem resolvida, com serenidade e espírito de reconciliação.

Muitas obras de artistas no final da própria existência e da própria carreira coroam com maturidade uma vida de compromisso artístico, como é ressaltado em Rembrandt e Matisse, Bach e Wagner, Shakespeare, Sófocles e Verdi. (ibid., p. 22).

Através de um extraordinário sentido de plenitude, santidade e satisfação, ou com uma renovada energia juvenil como signo de uma apoteose de criatividade artística, realmente muitos artistas se tornam mais sábios e maduros com a idade. Contudo, há artistas que não se

tornam mais sábios com o passar dos anos e que não resolvem a própria "velhice" com harmonia e ordem, deixando transparecer com força na própria obra contradições não resolvidas, dificuldades e intransigências.

A estes é dedicado o último ensaio de Edward Said (2009), *On Late Style* (No estilo tardio), que se propõe a analisar aquelas experiências artísticas tardias que implicam uma tensão não harmônica e não resolvida e uma "produtividade deliberadamente não produtiva" (ibid., p. 22), que de todas as formas se coloca contra o próprio tempo, entendido tanto como o próprio tempo histórico quanto como a própria morte.

O primeiro a usar a expressão "estilo tardio" foi Adorno, em um ensaio de 1937 sobre Beethoven (ADORNO, 1993). Segundo a análise de Adorno, as composições do dito terceiro período do compositor (*Nona Sinfonia*, *Missa Solemnis*, as *Bagatelas* para piano, as últimas cinco sonatas para piano, etc.) representam um momento no qual o artista, com plena consciência e domínio dos seus meios de expressão, pára de se comunicar com a ordem social a qual pertencia e estabelece com ela uma relação alienada de contradição.

As obras tardias de Beethoven constituem um exílio voluntário que, na análise de Adorno, é reforçado simbolicamente pela figura do compositor surdo, velho e isolado. No último período, a arte de Beethoven ergue-se forte, com heroísmo e intransigência, contra o próprio tempo, liberando a grande massa de matéria na qual antes dava acabamento formal. A forma, como "aparência" da arte, é voluntariamente destruída por um forte sentimento de impotência, que transforma o pensamento da morte em um gesto impetuoso, de uma subjetividade totalmente indiferente com a própria continuidade.

Quando Beethoven era jovem a sua obra era um conjunto forte e orgânico, mas em suas últimas obras todas as convenções são desagregadas, reduzidas a faíscas e depois abandonadas. O Beethoven velho, que está para enfrentar a morte, não concebe nenhuma síntese formal e as mesmas convenções não estão integradas a uma estrutura. A obra tardia de Beethoven transforma-se em um processo que recusa qualquer desenvolvimento, assim como qualquer centro ou harmonia seguros. As diferentes partes não estão interligadas logicamente entre elas, mas a música se impõe como uma imagem sonora complexa e incoerente, como uma experiência fragmentada a qual não podemos atribuir uma identidade.

A força da obra tardia de Beethoven é uma força "catastrófica" (ibid.), portadora de uma negatividade (SAID, 2009, p. 26) que destrói e desafia. Não há maturidade ou serenidade, mas uma fragmentação "não

resolvida e privada de síntese" (SAID, 2009, p. 27). Na análise de Adorno, Beethoven se torna o porta-voz da recusa da nova ordem burguesa e antecipa a arte de Schoenberg que, por sua vez, representa o protótipo da forma estética contemporânea.

Adorno acreditava que música *dodecafônica* tinha a missão de transformar o nosso sentir, modificando definitivamente as *relações tonais* e a ordem pré-constituída da *harmonia*. Adorno acreditava na força (des)construtiva da *avant-garde* e olhava a música popular de sua época como uma ficção consoladora, feita de mercadorias musicais estandardizadas (p. 10).

Segundo Adorno, só a *dissonância dodecafônica* pode dissolver o enredo consolador da harmonia e abrir a nossa consciência e o nosso corpo à força sedutora de novos estímulos, experimentando algo que vai além das sínteses expressivas e que nasce da força de renúncia. (p. 14)

Sobre esse e outros pontos a análise de Adorno me parece fundamental para entender a estética contemporânea da dissonância: a dissonância como renúncia, atrito, agonia, como profundo desejo liberado.

Segundo Edward Said, a escolha exemplar do terceiro período de Beethoven representa, para Adorno, um modelo crítico que dá substância a sua atividade de filósofo e crítico cultural (ibid., p. 34). Dessa forma, o próprio Adorno torna-se uma figura tardia, já que a maioria das suas obras também se colocam contra o próprio tempo, pondo em discussão todos os principais progressos das disciplinas sobre as quais escrevia e não oferecendo nenhuma concessão ao leitor através de fáceis simplificações ou falso otimismo. (ibid., p. 35)

Edward Said nos propõe uma leitura diferente de Adorno, focando nas suas reflexões sobre a música. As noções marxistas de progresso e dialética dissolvem-se através da força crítica de Adorno, do seu desprezo e da sua vontade de fazer da experiência individual o aparelho destrutivo da análise social e das suas categorias pretensiosamente objetivas. Para o Adorno tardio a modernidade não tem redenção e o seu repúdio se expressa através de um pensamento crítico individual, que não busca reconciliações e expressa o seu protesto com violência.

Como afirma Said, "o estilo tardio pertencia ao presente, mas ao mesmo tempo é estranhamente separado". (ibid., p. 36). Os estilos tardios de Adorno, Beethoven, Richard Strauss, Tommasi de Lampedusa, Luchino Visconti, Jean Janet, Tomas Mann, entre tantos outros, tornam-se atemporais.

Como os estilos tardios que se revoltam contra o próprio tempo, Edward Said se revolta com o próprio tempo propondo um análise que o atravessa, o dobra, o fragmenta e o dissolve. Mas essa possibilidade de tencionar o tempo e de se opor à sínteses consoladoras, através da alegoria da morte, é presente não somente em estilos tardios, mas também em alguns movimentos políticos e artísticos dos anos '60 e '70 como, por exemplo, o *Necro-realist*. A força crítica sobre a morte se torna provocação política e cultural nas ações performáticas desse grupo de artistas que atuou na União Soviética durante os anos '70 propondo-se como "alternativo", tanto aos cidadãos soviéticos comuns quanto aos críticos do sistema comunista. Consideram "desinteressante" e "irrelevante" o apelo das mensagens políticas oficiais (YURCHAK, 2008), concentrando-se sobre problemas e preocupações que transcendem qualquer mundo social ou período histórico.

Paradoxalmente, a recusa em se identificar com "o" político, constitui de fato uma crítica profunda a um Estado "soberano", que detinha o controle exclusivo e repressivo sobre como deveriam ser as linguagens e as ações que pudessem ser identificadas como "politicamente" boas e aceitáveis.

Essa forma peculiar de política subversiva é bem diferente do que geralmente se entende por política de oposição ou política de resistência, pois a sua força está na provocação aos costumes e aos hábitos consolidados. Não por essa razão deixa de ser menos "política", já que na própria subjetividade reside a sua força crítica.

Mesmo antes de assimilar os meios do cinema, da fotografia e da instalação em suas ações performáticas o grupo *Necro-realist* se apresentava em público nos parques, ruas e no metrô, na intenção de provocar uma reação nos "espectadores". Todas as ações performáticas tinham como tema comum a morte: simulação de suicídio, de transporte de cadáver ou exibição de livros médicos com fotos de cadáveres.

A partir do tema da morte, o *Necro-realist* geram uma nova *biopolítica* que ataca o conceito de "normalidade" e os seus desdobramentos. Os personagens dos primeiros necro-metragens realizam *performances* suicidas e homicidas, praticando vários métodos de auto-abuso. Já nos filmes pós-soviéticos, depois de 1989, os protagonistas podem ser cientistas não convencionais que experimentam, com teorias evolutivas alternativas que combinam seres humanos com animais, matéria orgânica e inorgânica, etc, ou biólogos *heróicos* que experimentam sobre si técnicas de hibridização e mutação na tentativa de cruzar ou humano com o não humano. As estéticas *necro-realist* visam desconstruir o quadro da percepção humana - social,

política e culturalmente constituídas - e liberar novas sensibilidades fora dos limites dos estereótipos sociais.

A incorporação de códigos mortuários como crítica radical do próprio tempo, também é presente na música sendo, por exemplo, explícita no *Death Metal* ²⁶. No álbum *Roots* (raízes), o grupo brasileiro *Sepultura* ²⁷, gravou uma das músicas na aldeia xavante Pimentel Barbosa de Mato Grosso. A música *Itsari* (que em xavante significa raízes) é gravada ao vivo na aldeia, misturando o canto étnico dos xavantes com percussões e violões, criando uma música que se difere das distorções pesadas e dos ritmos acelerados aos quais o *Death Metal* nos acostumou. Simultaneamente, essa escolha estético-política é coerente com a filosofia de oposição do estilo musical *Death Metal*, que através do símbolo e dos códigos estéticos da morte tenta dissolver uma vida falsa e uma música falsa apta para consolar e embelezar.

As novas tecnologias digitais possibilitam recriar, re-interpretar e descentrar diferentes fontes em novos *soundscape*s sincréticos que abatem as velhas barreiras do tempo e do espaço. Por exemplo, o músico John Hassel ²⁸ escolhe o povo Semai para um encontro experimental entre música e etnografia e grava um disco sobre a "teoria do sonho".

Os Semai, que é um povo da Malásia, passa a maioria das manhãs comentando e lembrando os sonhos noturnos. Em uma das músicas, Hassel usa a água como material sonoro, misturando as gravações dos

26 Death metal (inglês para "metal da morte") é um subgênero do Heavy metal. Surgiu na década de 1980, simultaneamente em várias partes do mundo, como nos Estados Unidos, Suécia e Reino Unido, com cenas regionais no Brasil, Países Baixos, Polónia e Japão. O estilo tem raízes no Thrash metal, porém apresenta mais agressividade que seu antecessor, letras com temas niilistas, sobre violência, morte e sobre a fragilidade da vida humana. (Wikipedia)

27 Sepultura é uma banda brasileira de metal surgida em 1984, criada pelos irmãos Max Cavalera e Igor Cavalera em Belo Horizonte, Minas Gerais. É considerada a banda brasileira de maior repercussão no mundo. Possui influências diversificadas que vão desde o black metal e death metal, passando pelo thrash metal, até inspirações externas ao metal, como hardcore, música tribal africana e japonesa, música indígena, entre outros diversos estilos musicais. (Wikipedia)

28 Jon Hassell é um trompetista e compositor americano. Ele é conhecido por sua influência no cenário da música experimental e da world music por sua incomum manipulação dos sons eletrônicos, mesclados com o som da sua trombeta. (Wikipedia)

sons das cachoeiras e do som ritmado da roupa lavada a mão, com som do próprio instrumento, produzindo uma paisagem sonora que mistura o *soundscape* dos Semai com os sons dos sintetizadores.

Beethoven, Shoenberg, John Cage, Miles Davis, John Coltrane, Demetrio Stratos, Sepultura, John Hassel, entre muitos outros, produzem uma música que se propõe dissolver as categorias estéticas tradicionais, uma força crítica que encontra eco em outras artes, assim como na filosofia e algumas ciências.

Nessa dimensão, a análise de Walter Benjamin apontava para uma crise da estética tradicional e das suas categorias. A dissolução da “aura” que caracterizava as obras de arte realizadas na primeira década do século XIX, a estetização da vida e dos comportamentos cotidianos, criam uma rutura e fragmentação da experiência que impossibilita uma leitura linear, tanto do passado quanto do presente. Em seu ensaio, escrito em plena era moderna e industrial, “Paris Capital do Século XIX” (escrito em 1935 e publicado em 1955) já se destacam algumas importantes mudanças da cultura contemporânea: a Passagem e a Vitruine transformam a cidade em um lugar de trânsito, onde cria-se um novo tipo de comunicação, no qual as pessoas podem olhar, ser olhadas e se olhar. A vitruine dissolve a dialética entre público e privado. A mercadoria vira pública, o consumo é privado.

Os *Panoramas*, que são pinturas em movimento usadas nas *Passagens*, atraem as pessoas nos lugares públicos e as transformam em Público, produzindo a exigência do Cinema. As *Exposições Universais* transformam a mercadoria em fantasmagoria, os operários em clientes, o tempo livre em entretenimento. A produção de entretenimento está na moldura da produção industrial e a indústria produz entretenimento assim como produz mercadoria. No conhecido ensaio “*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*”, Walter Benjamin (1936) sublinha como todas essas transformações envolvem a arte e como a transformação da arte gera outras relevantes transformações da sociedade.

O *aqui e agora* do original que constitui o conceito da autenticidade da obra de arte entra em crise. Enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total, relativamente à sua produção manual, a reprodução é considerada uma falsificação. Quando a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição, a autenticidade vira o conjunto de tudo o que nela é transmissível. Com a emancipação das práticas da arte do culto e do âmbito ritual, aumentam as possibilidades de exposição.

Os métodos de reprodução técnica da obra de arte, junto com as suas possibilidades de exposição, se traduzem numa alteração qualitativa da sua natureza. Dessa forma, a invenção da Fotografia e do Cinema alteraram o caráter global da arte, que se democratiza e se politiza.

Ao nos indicar a outra face da moeda é T.W. Adorno, que sublinha o caráter capitalista dessa transformação: a *Indústria Cultural*, o poder de concentração técnica, econômica e administrativa que transfere a motivação do lucro às criações espirituais. O termo *mass-media* desvia a ênfase sobre as técnicas de comunicação. As massas não são a medida mas sim, a ideologia da indústria cultural. O consumidor-objeto é submetido ao conformismo das mercadorias culturais, que despertam a ilusão do imediatismo.

Cada produto apresenta-se como individual e a mesma individualidade contribui para o fortalecimento da ideologia da Indústria Cultural. O individualismo é a ideologia do *status quo*. Na visão de T.W. Adorno a reprodutibilidade é reificação: transforma a Cultura e o ser Humano em coisa. A tecnologia é aliada da dominação totalitária, não liberta o homem, mas o impede de atingir a sua emancipação.

Penso que ambos pontos de vista, de Benjamin e de Adorno, mesmo se em aparente oposição, nos oferecem uma pluralidade de modos de olhar a complexidade contemporânea. Considerando, por exemplo, a produção musical contemporânea, o mercado das grandes gravadoras respeita o perfil de *indústria cultural*. Mas, se olharmos a produção fonográfica independente, junto com os fenômeno dos *home studios* ²⁹ e das redes sociais, temos que concordar com W. Benjamin em muitos pontos.

As recentes transformações na indústria da música estão relacionadas à emergência da cultura digital. Os consumidores desenvolveram certa "resistência" em pagar pelos fonogramas, a ideia unitária de *álbum* está vivendo uma crise profunda, assim como as antigas funções próprias do setor vêm desaparecendo, enquanto surgem

29 Um estúdio pequeno, para gravações e ensaios pessoais é geralmente chamado de home studio. Tais estúdios geralmente direcionam sua estrutura para as necessidades específicas de seu uso, geralmente com fins de hobby ou não-comerciais. Os primeiros home studios modernos surgiram em meados da década de 1980, com o advento de gravadores, sintetizadores e microfones mais baratos. O fenômeno floresceu com a queda dos preços de equipamentos e acessórios MIDI e mídias de armazenamento digitais de baixo custo. (Wikipedia)

novas profissões ligadas ao emprego das novas tecnologias. (HERSCHMANN, 2010, p. 11)

Ao lado de *business* inovadores associados às apresentações de música independente ao vivo, cresce através da internet a prática do *crowdfunding*³⁰, através da qual os consumidores desempenham um papel mais ativo, tanto na produção de música independente quanto na organização de concertos ao vivo, escolhendo previamente o que querem financiar e como querem contribuir antes que seja realizado.

Também algumas grandes corporações, que não pertenciam a indústria musical tradicional, mobilizam os consumidores através de uma culturalização da economia, colocando as próprias logomarcas nos grandes eventos de música, direcionados principalmente ao público jovem, e em alguns casos desempenhando um papel ativo na organização exclusiva desses eventos.

Por outro lado, as grandes gravadoras conseguem fomentar uma produção de massa globalizada que, por sua vez, encontra certo limite em penetrar nos mercados locais.

No passado, a corporação da "indústrias cultural" (editorial, audiovisual e não por último musical) desempenhou um papel importantíssimo para a consolidação de uma identidade nacional, demonstrando que a dita "cultura", mais que um "mercadoria", é um dispositivo que normatiza e disciplina a sociedade (FOUCAULT, 2001).

De mesmo modo, a "preservação da diversidade cultural" entra nesse discurso, pois torna-se uma forma lucrativa para a indústria que de um lado propõe produtos tipificados, com uma forte identidade local, do outro joga tudo no caldeirão da *world music*.

Outra estratégia é a da "Responsabilidade Social corporativa", onde a agenda multicultural torna-se o alvo de um *marketing* social, preocupado mais com o uso comercial e utilitário da arte que com o social ou o desenvolvimento local. Hoje em dia, muitas atividades econômicas bem sucedidas utilizam a cultura para gerar um "valor agregado" e muitas delas estão em diálogo constante com os consumidores locais através das redes sociais, blogs e sites.

30 O financiamento coletivo (*crowdfunding*) consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e start-ups, campanhas políticas, iniciativas de software livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros. (Wikipedia)

O conceito de indústria cultural precisa se tornar mais flexível, mais fluido. Usado no seu sentido "tradicional" ele torna-se obsoleto, mesmo dentro de uma perspectiva de mercado, já que considera a produção estandardizada, de massa e privada de originalidade. (NEGUS, 2005). Porém, se tornado mais fluido e flexível, esse conceito é importante para entendermos uma contemporaneidade marcada tanto por descontinuidades quanto por continuidades. Os processos de comercialização e divulgação estão sempre mais voltados para os nichos, os fonogramas passam por uma grande desvalorização e as *majors* buscam desesperadamente novos modelos de negócio.

As quedas contínuas nas vendas legitimaram uma re-intermediação de algumas empresas que tornaram os catálogos decisivos para limitar as perdas e garantir de novo os lucros. Assim a produção de novos álbuns e de novos artistas torna-se secundário diante da distribuição e da gestão do catálogo. As grandes *majors* começaram a explorar o mercado dos celulares e dos videogames e vender o acesso aos catálogos por assinatura. (*ibid.*, p. 87)

Após a popularização do formato MP3, a proliferação dos sites *peer to peer* começaram a oferecer trocas e *downloads* gratuitos de música, constituindo um mercado ilegal paralelo. Se por um lado esses sites produziram uma grande erosão do mercado das *majors*, que começaram a desenvolver intensas estratégias de repressão, do outro lado transformaram-se em oportunidade para os artistas independentes, projetando-os em uma rede de público bem maior, público este que acabou descobrindo artistas e selos fonográficos que não tinham grande difusão. (*ibid.*, p. 61-63)

O termo "independente", referido a produção musical, nasce nos Estados Unidos para indicar uma quantidade crescente de pequenos selos fonográficos, em condição marginal em relação ao mercado das grandes empresas, sendo caracterizados por gravar e comercializar músicos e músicas que fogem dos padrões estabelecidos pelas *majors*. Os "independentes" (ou indie) desenvolveram formas e meios mais autônomos de distribuição e consumo. (HERSCHMANN, 2010, p. 39)

Sucessivamente na Inglaterra a noção de "independente" conquistou uma conotação mais política, devida as práticas de produção fonográfica alternativa desenvolvidas pelo movimento *punk*, como consequência de uma atitude de protesto. Ao lado da produção "independente" foram criados espaços culturais, jornais especializados e pequenos pontos de venda que fomentavam uma circulação cultural autônoma ou, de qualquer forma alternativa aos circuitos e as lógicas do mercado fonográfico *mainstream*. (*ibid.*)

As formas de expressão do movimento *punk* expressavam as condições e o significado de uma rebelião. Broches, penteados, roupa e sapatos se tornam a marca de um exílio voluntário e sinais de uma recusa. (HEBDIGE, 2000, p. 5-6) A retórica juvenil e a identificação com a *working class* eram traduzidos na missão de falar em nome da área "esquecida", dos jovens brancos dos bairros da classe trabalhadora. O repúdio à *britanidade* assumia um caráter local como uma emanação de ambientes bem identificáveis e, ao mesmo tempo, se constituía como negação daquele lugar.

As coordenadas de tempo e de espaço eram superadas, dissolvidas e transformadas em signos que expressavam a crise da vida moderna atacando os seus maiores ícones. Os próprios *punks* tornaram-se os ícones de um exílio voluntário e violento.

O *terror* se tornou um dos elementos semânticos centrais da estética *punk*: as cores das roupas, a linguagem voluntariamente vulgar e grosseira, o penteado espinhoso. A provocação do desgosto e do medo que os *punks* perseguiam, contrastava claramente, por exemplo, com os sentimentos de simpatia e compreensão cristã. (ibid., p. 65-72)

O terror para os *punks*, assim como a morte para os *necro-realist*, os Sepultura e Edward Said tornam-se os elementos estéticos de um estilo tardio que se opõe com violência à modernidade e suas vocações identitárias, bem como suas promessas de redenção.

II.2. O JAZZ “CONTEMPORÂNEO” DOS ANOS 60: ESPAÇOS DILATADOS, MULTICENTRISMO TONAL, DIÁSPORA HARMÔNICA.

As histórias e as estéticas do *Jazz* “Contemporâneo” dos anos '60 podem ser todas reconduzidas ao seu lado “subversivo”. Um dos aspectos mais relevantes é que, primeiramente, trata-se das histórias de “subversão” de uma máscara, sempre a mesma: a máscara dos *entertainers*, ligada simbolicamente e historicamente ao *minstrel*.

Já em 1840 os *minstrels* dominaram a cena estadunidense dos pequenos espetáculos, ostentando as ideias, as crenças, os sentimentos e os preconceitos dos "brancos". Difundiram-se territorialmente e conquistaram grande popularidade durante a luta pela emancipação nos anos '40 e '50. Podem ser considerados, entre vários aspectos, também como máscaras, sempre com um longo casaco azul ou vermelho e as calças listradas, e o rosto enegrecido com uma cortiça queimada e a boca larga branca acentuada. Sempre com um banjo nas mãos.

O primeiro *minstrel* foi Johann Gattlieb Graupner (POLILLO, 2007) que, já em 1799, se apresentou em um famoso teatro de Boston, interpretando a música *The gay Negro Boy*. As músicas que os *minstrels* cantavam eram chamadas *coon song*, onde *coon* era o apelido depreciativo dado aos negros. Entre as *coon songs* mais populares nos anos '30 destaca-se *Jump Jim Crow* de Thomas Rice, na qual imitava um velho negro que trabalhava em uma escuderia. Não é por acaso, que o nome *Jim Crow* se tornou mais tarde o símbolo da discriminação racial nos Estados Unidos. Uma das outras máscaras clássicas dos *minstrels* era *Sambo*: infantil, estúpido, servil, com um perene riso idiota, comicamente obsequioso com os brancos.

A primeira parte de um típico espetáculo de *minstrels* sempre se concluía com um *walk around*, uma espécie de desfile inspirado na prática dos escravos negros que, durante os dias de festa, executavam em grupo uma estranha passeata caricatural em forma de dança com a intenção de tirar sarro da caminhada austera dos padrões brancos.

A partir do *walk around*, estilizado e ritmado nos *minstrels*, nasce o *cake walk*, a dança que triunfou na América e na Europa no final do século XIX. Sucessos desse período, que depois se tornaram clássicos da canção americana, como *Oh Susannah* e *My old Kentucky Home*, eram baseadas nas *folk songs* negras.

Em um primeiro momento os artistas negros, obviamente, eram raros nos espetáculos de *minstrels*. O primeiro provavelmente foi *Juba* (POLILLO, 2007), em 1842. Quando depois os espetáculos começaram a circular nos grandes barcos que cruzavam as águas dos Mississippi, eram oferecidos espetáculos com atores brancos e negros. Depois da Guerra de Secessão entraram ainda mais artistas negros, que no começo só repetiam a "imitação dos negros feita pelos brancos". (p. 61)

Às vezes, o sul escravista era representado como um paraíso perdido e o negro, finalmente liberto e cidadão, era alvo de sátiras ferozes. A partir dos *minstrels shows* nasceu a moda do *cake walk*, uma dança que fez o ingresso nas casas luxuosas dos novos ricos de Nova York e Boston, através das primeiras grandes estrelas negras da dança (Bert Williams e George Walker).

O *cake walk* ao final do século XIX foi aos poucos desaparecendo, porém se afirma como laboratório de um dos mais importantes ingredientes musicais do primeiro jazz, o *ragtime*. O *ragtime* nasce como música escrita essencialmente para piano. Já no final do século XIX, o seu maior expoente, o compositor negro Scott

Joplin ³¹, tinha realizado altos estudos musicais clássicos da cultura européia. Uma das características mais significativas do *ragtime pianístico* é que, mesmo se a escrita musical e a pulsação da mão esquerda forneçam um acompanhamento constante sobre um tempo binário de 2/4 (que as vezes pode até lembrar um *minueto* ou um *rondó*), o ritmo das notas executadas pela mão esquerda é constantemente *sincopado*, criando um efeito polirítmico que resgata toda uma prática característica da música negra americana.

Dentro de um esquema de concepção musical, tipicamente europeu, o acompanhamento realizado pela mão esquerda é influenciado pela marcha e a mão direita é inspirada pela forma de tocar o banjo dos *minstrels* (e antes deles pelos negros do Sul do Estados Unidos). O sucesso do *ragtime* foi extraordinário: em torno de 1900 tornou-se moda que acompanhava a dança do *cake walk* nos Estados Unidos e Europa e era tocado em bares, *saloons* e bordéis, por pianistas negros e brancos. Também ilustres músicos eruditos europeus, como Debussy e Stravinsky, homenagearam as inovadoras sonoridades do *ragtime* nas próprias composições.

Os primeiros personagens do *jazz*, como Jelly Roll Morton e James Johns, escreveram e orquestraram muitos *ragtimes*. O *ragtime* tornou-se um dos ingredientes fundamentais de correntes *mainstream* de *Jazz*, como a de Nova Orleans. Muitas músicas das grandes orquestras de Dixieland executadas até hoje no mundo todo, são basicamente *ragtimes* orquestrados.

Um dos mitos fundadores do *jazz*, é que este nasceu na cidade americana Nova Orleans, através de uma mistura interracial de povos de culturas musicais distintas: a européia e a africana. Porém, já no final do século XIX, Nova Orleans estava perdendo algumas das características que a tornaram o mito do nascimento do *jazz* como o berço de culturas e raças distintas, tornando-se sempre mais anglo-saxã e protestante.

As cerimônias dos escravos que eram permitidas em *Congo Square* cessaram, e logo depois, em 1894, começou oficialmente a discriminação entre as raças. Dessa forma, os *crioulos* negros de classe média, que tinham morado junto aos brancos no bairro francês, onde tinham aprendido a música européia dos bons maestros eruditos, se misturaram de novo com os negros de "Uptown", que tocavam uma música inspirada em *spirituals*, *worksongs*, *blues rural* e *ragtime* do Missouri.

31 Scott Joplin (1867-1917) foi um compositor e pianista americano, uma das figuras mais importantes no desenvolvimento do *ragtime* clássico.

As fanfarras - conjuntos inspirados nas formações de bandas européias - que já no tempo de Napoleão eram bem famosas, começaram a crescer em popularidade tocando em todo tipo de ocasião: nos navios, festas, bailes e funerais.

Os funerais sempre tinham uma *second line* de pessoas que iam atrás, para dançar ao som dos *ragtimes*. As *marching band* fundiam o ragtime com a música de banda de origem européia e os cantos religiosos dos negros, principalmete os *spirituals*. Nessas *marching bands* militaram muitos dos primeiros jazzistas, entre os quais Louis Armstrong. (POLILLO, 2007)

Outro grande personagem de Nova Orleans nesse período é Jelly Roll Morton, que foi a primeiro a mostrar a sua música, fora da sua cidade, em Nova York, Chicago e depois Los Angeles. Mas, já no anos '20 existiam músicos e compositores de outras cidades que tocavam *jazz* diferente do de Nova Orleans, e que nem o chamavam ainda *jazz*: Bix Beiderbecke do Middle West, W.C. Handy da Alabama, Willie Smith a Nova Iorque, Ralph Berton em Chicago, Buster Bailey em Memphis.

Uma das primeiras gravações conhecidas de *jazz* foram realizadas por esse último em Nova Iorque, com a *Original Dixieland Jass Band*, em 1917. No mesmo ano, com fechamento de Storyville, o famoso “bairro da luz vermelha” da cidade, onde muitos músicos e pequenas orquestras trabalhavam, o grande momento do *jazz* em Nova Orleans já tinha se concluído e muitos músicos locais tiveram que tentar a sorte em outras cidades.

Só mais recentemente a música de Nova Orleans tornou-se parte do panorama da cidade, embalsamada nas fórmulas dos ditos pioneiros, enquanto o *jazz* passou com grande vitalidade e rapidamente por grandes transformações e revoluções que impregnaram toda a música contemporânea.

Depois de 1935, por mais de uma década, o *jazz* foi transformado em música de entretenimento por um considerável número de orquestras, principalmente brancas, pelo menos em um primeiro período. Um dos elementos "africanos" fundamentais que se perdeu nessa readaptação foi a *poliritmia*. (POLILLO, 2007)

O *tempo* foi adaptado a um clássico 4/4, dando sempre a mesma acentuação com o objetivo de torná-la uma dança. Os anos do *New Deal*, que já em 1935 deixavam para trás o pesadelo da grande depressão, pediam uma música festeira e excitante, feita para os bons dançarinos. A essa música foi dado o nome de *Swing*, palavra que originalmente indicava a oscilação da particular tensão rítmica do *jazz*. O *swing* rapidamente tornou-se *mainstream*, através de uma grande

proliferação de bailes e de orquestras tanto brancas quanto negras. A primeira grande estrela do *swing* foi um branco, Benny Goodman, cúmplice da difusão do rádio nos mesmos anos. (*ibid.*)

Em pouco tempo o sucesso de Goodman produziu efeitos na música comercial americana e européia. Logo começaram a surgir grandes orquestras negras como as de Duke Ellington, Louis Armstrong e Count Basie. Entre todas essas, a de Bob Crosby era a única que oferecia uma versão orquestrada da música de Nova Orleans e foi a primeira orquestra a fazer um *Dixieland Revival* da história do jazz. A maior em formação era a de Glenn Miller, que superou todas as outras em popularidade.

As orquestras tocavam nas rádios, em teatros, nas festas e nos hotéis de luxo. No *Carnegie Hall* de Nova Iorque, John Hammond organizou uma série de concertos com o título “*From Spiritual to Swing*”. Entre as atrações foram apresentados três dos melhores pianistas negros de *boogie woogie* tocando juntos e, que o próprio Hammond tinha “descoberto”: Pete Johnson, Albert Ammons e Meade Lux. A partir desse momento o *boogie woogie* também foi traduzido em termos orquestrais. Já em 1938 temos as primeiras gravações de Jelly Roll Morton, feitas pela Biblioteca do Congresso e traduzidos em uma série de discos com grande valor documental.

É nesse período que Nova Iorque torna-se um dos principais centros do *Jazz*. Na 52ª Avenida se encontravam estrelas do *jazz* como Art Tatum, Billie Holiday e Ella Fitzgerald. Nesse bairro se organizavam *jam sessions* entre os músicos e a música que se tocava, já em meados dos anos '30 na 52ª Avenida de Nova Iorque, era bem diferente daquela que as grandes orquestras de *swing* tocavam nos hotéis de luxo. As músicas não eram destinadas a dança e tinham uma forte marca de *Blues*, que por sua vez era um elemento secundário nas orquestras de *swing*.

Com a Segunda Guerra Mundial porém, as orquestras de *swing* se dissolveram por causa das contínuas chamadas às armas e a rápida expansão das indústrias bélicas levaram uma grande massa de negros aos grandes centros industriais: Detroit, Nova York, Chicago, Filadélfia, Los Angeles.

Os guetos das grandes cidades começaram a crescer e as tensões raciais se intensificaram nas fábricas, assim como os protestos. No começo dos anos 40, o sindicato dos músicos entrou em greve e parou de produzir discos. A falta de discos ajudou o *swing* a sair da cena. (POLILLO, 2007)

Porém, as gravações das grandes orquestras foram resgatadas durante a guerra nos "V-Disc"³² e os únicos discos produzidos nos Estados Unidos nesse período eram exclusivamente para as forças armadas. Foi através dos V-Disc que os europeus conheceram o primeiro jazz, que foi inevitavelmente o do *swing* das grandes orquestras. Na verdade, já na época existiam vários músicos negros com estilos diferentes das grandes orquestras de *swing* e que haviam fortemente enfatizado o gosto pelo *Blues* e pela improvisação, mas que gravaram de fato só depois de terminada a guerra.

O *Jazz* tem uma história caracterizada por uma grande fragmentação e muitas rupturas significativa com os elementos estéticos e formais próprios de cada período ou estilo, que contrariam aquela imagem de continuidade/homogeneidade que geralmente (e não por acaso) nos é apresentada, em relação à história e mesmo à estética do *jazz*. O período, até então, onde mais existiu coexistência entre os fragmentos do passado e do futuro, foi próprio entre o final dos anos 1950 e o começo dos anos 1960.

Os sons clássicos de Nova Orleans, das *big bands* que foram formuladas nos anos '20 do século XX, estavam apenas re-iniciando uma nova fase de sucesso nos novos festivais nascidos ao redor da idéia de descoberta das raízes da cultura americana. O festival de Newport foi o primeiro, de uma longa série de eventos criados a partir da idéia de uma busca de tudo o que era "autenticamente" americano, e que não poderia deixar de passar pela música, em particular por aqueles estilos que, como o *Blues* e o *Jazz*, mesmo se já conhecidos mundo afora, se encontravam ainda nas formas mais "puras" e "verdadeiras" nos Estados Unidos. Nos anos '60 então, o *Swing* das *Big Bands* representava o passado "autêntico" e "verdadeiro" que precisava ser valorizado e redescoberto.

O *Be-Bop* ³³, liderado por Charlie Parker e Dizzy Gillespie nos anos 1940, se opõe e transforma os elementos estéticos mais

32 V-Disc ("V" como vitória) foi uma iniciativa dos Estados Unidos que envolveu a produção de várias séries de gravações durante a época da Segunda Guerra Mundial, por acordo especial entre o governo dos Estados Unidos e várias gravadoras privadas dos EUA. Os registros foram produzidos para o uso de militares dos Estados Unidos no exterior. Muitos cantores populares, big bands e orquestras da época do *swing* constituam o "catálogo" dos V-Disc. (Wikipedia)

33 O nome "be-bop" nasce durante esses dias como uma onomatopéia que traduz o motivo consituído por duas notas tocadas ao unísono em uma música

“tradicionais” do jazz - em termos de ritmo e de relação entre as notas musicais escolhidas para compor e improvisar - na segunda metade dos anos 1950, e já começa a fazer parte da corrente principal do jazz.

Mas o *be-bop*, assim como o *Hip-Hop*, surge em um contexto de negação de direitos políticos, e ao mesmo tempo como tentativa anti-assimilacionista que continuava tendo na música a maior forma de expressão de frustrações e desejos. (GILROY, p. 218-219)

O *be-bop* também começou a aparecer nos locais da 52ª Avenida, através do quinteto de Dizzie Gillespie e Oscar Peterson e antes, nas experimentações de um grupo de músicos que frequentava as *jam sessions*. Por mais "revolucionário" que fosse, muitas das ideias desenvolvidas e levadas ao extremo no *be-bop*, tiveram precursores no guitarrista Charlie Christian e no saxofonista Lester Young, ambos oriundos das grandes orquestras de *swing* de Benny Goodman e Count Basie. As *jam sessions* da Minton's Playhouse eram as mais famosas na 52ª Avenida por atraírem um público principalmente composto por músicos e por ter uma banda "base" da casa, composta por músicos inovadores, entre os quais o pianista Thelonious Monk. Às segundas-feiras, quando as orquestras tiravam o dia de folga, no *Minton's* uma multidão de músicos se apresentava, com filas para subir no palco. Entre eles havia músicos com uma reputação sólida, como Coleman Hawkins, Art Tatum, Teddy Wilson e Benny Carter, e também jovens como Charlie Christian e Lester Young. Depois de um tempo começaram a aparecer novos músicos como Dizzy Gillespie e Charlie Parker, que se tornaram os líderes do movimento *be-bop*. Cada dia, um dos músicos mais jovens aparecia com um "novo truque", às vezes para derrubar o "adversário". (POLILLO, 2007)

Charlie Parker, havia desenvolvido uma forma particular de tocar, utilizando as notas dos acordes de um determinado tema para improvisar, mas se aproximando através de notas cromáticas "externas" ao acorde, que davam um temporário estado de instabilidade na resolução. Além disso, as re-harmonizações, que em muitos casos mantinham a estrutura base do *Blues*, tornaram-se particularmente sofisticadas, com diferentes deslocamentos de tonalidades e intrincados labirintos de acordes sobre os quais improvisar.

O baterista Kenny Clarke, por sua vez, transferiu a marcação do tempo do bumbo aos pratos, usando-o só para marcação de acentos isolados. Clarke, Gillespie e Monk investiam na elaboração de

tocada frequentemente pelo quinteto de Gillespie. Essa música acabou se chamando *be-bop*. (POLILLO, 2007)

intricados giros harmônicos sobre os quais desenvolver uma improvisação mais rápida e mais solta.

Nas *jam sessions* se estreitaram laços de amizade entre os futuros expoentes do movimento be-bop e as pesquisas individuais começaram a confluir em composições e improvisações.

Uma das novas características "formais" proposta por esses grupos através das novas composições era a repetição do tema da música, no começo e no final, pelo saxofone e tromba em uníssono (juntos, usando as mesmas notas). A primeira *band* com componentes fixos, que surgiu da situação "informal" das *jam sessions*, foi o quinteto de Dizzy Gillespie e Oscar Peterson, que tocou pela primeira vez em público em 1944.

Rapidamente Gillespie e Parker se tornaram as maiores referências desse "novo jazz", que começou a ser conhecido fora dos circuitos restritos dos músicos, sendo esses reconhecidos com os maiores expoentes do movimento be-bop. Gillespie, em 1946, se tornou líder de uma grande orquestra na qual experimentava as "contaminações" entre o be-bop e os ritmos afro-cubanos.

Alguns dos músicos mais velhos como Louis Armstrong, tornaram-se críticos do novo movimento em virtude de suas melodias muito complicadas e da ausência de regularidade rítmica, contrastando radicalmente com o ritmo de dança e as melodias cantáveis do *swing*.

Pelas mesmas razões, outros falaram em "revolução" do *be-bop*, que rompia com a música industrializada e estereotipada do *swing* e se tornava um "movimento de reforma" (POLILLO, 2007) dentro do *jazz*, já que as novas ideias desenvolvidas durante as *jam sessions* estavam se cristalizando em "fórmulas" e novas composições.

O movimento *be-bop* fez uma "revisão" de tudo aquilo que, por um longo período, foi considerado *jazz mainstream*, isto é, o *swing* das grandes orquestras, onde muitos *bopers* tinham começado a própria carreira. Em primeiro lugar, o material temático foi renovado a partir do *blues*, sobrepondo novas linhas melódicas e re-harmonizações dos acordes de alguns *standards*. As harmonias eram reelaboradas de forma dissonante, utilizando o intervalo de *quinta diminuta*, que corresponde dentro da concepção de uma escala a uma *blue note* (ou um *trítone*, ver Capítulo I), características das melodias do *Blues*.

O uso dos *cromatismos* dobrou a concepção tonal do *Jazz* rendendo-a instável a qualquer equilíbrio. Em muitas *frases* Charlie Parker começa a experimentar a poli-tonalidade, tocando arpejos contemporaneamente sobre 4 *centros harmônicos*, 3 deles alternativos a tonalidade principal.

O elemento rítmico se transformou substancialmente, parando de fornecer aquela pulsação regular do *swing* que o aprisionava a um papel subordinado de "fundo", para participar com força e criatividade no discurso musical. O *beat* uniforme do bumbo e da caixa dos bateristas de *swing* é desconstruído e transposto aos pratos, junto com uma acentuação substancialmente polirítmica. (POLILLO, 2007)

No *be-bop* todos os instrumentos participavam de uma improvisação constante liberada do *groove* "pesado" do *swing*, que soava mais leve, solta, dinâmica e rápida, e tão logo tornou-se a expressão de uma juventude negra que tinha mudado sua percepção da própria relação com a América "branca". O mito da integração já tinha perdido toda a sua força sedutora e nas grandes cidades industriais os guetos negros eram atravessados por pobreza e marginalização.

Muitos membros das comunidades negras se afastaram cada vez mais da sociedade branca, tentando se diferenciar de quem os dominava e despreciava. Também na moda, os *be-boppers* criaram um estilo próprio: boné basco, óculos escuros, gírias. Uma aparência de "seriedade" era ostentada em contraste com a estética do *minstrel* e a figura do *entertainer*, personificada pelos reis do *swing*.

Os *be-boppers* se consideravam artistas, e não simples executores e visavam cancelar do *jazz* a etiqueta de "expressão popular". Com Charlie Parker o *jazz* pára de ser uma música popular, de "evasão" e diversão, como já fora na "era do *swing*", para tornar-se pesquisa musical, performance de improvisação e momento de concentração.

Enquanto os *be-boppers* fatigavam para conquistar o próprio espaço, as grandes orquestras de *swing* mantiveram sempre uma certa presença, com Woody Herman, Boyd Raeburn, Eddie Finckel e Stan Kenton. Algumas delas, como por exemplo a de Woody Herman, incorporaram a nova linguagem do *be-bop* enquanto outras, principalmente as do novo *revival* de Nova Orleans, lutavam contra essas inovações mantendo sempre alta a bandeira do Dixieland. (POLILLO, 2007)

Os operadores do *business musical* olhavam os boppers com desconfiança, culpando-os pela popularidade diminuída do *jazz*. A música dos *boppers* era difícil e, depois de um primeiro momento de curiosidade, o grande público parou de segui-la. Salvaram-se Dizzy Gillespie e, por um breve período, Charlie Parker que gravou um disco maravilhoso com uma orquestra de cordas.

As informações aqui apresentadas permitem afirmar que o *be-bop* não se materializou de um dia para outro na 52ª Avenida de Nova Iorque, mas foi expressão de determinado grupo social metropolitano

que buscava romper com os padrões das músicas industrializadas e estereotipadas tanto pelos *swings*, quanto pelas canções confeccionadas a *Tin Pan Alley* ³⁴. A ruptura do ritmo e as dissonâncias harmônicas e cromáticas, contrastavam violentamente aos padrões estéticos do *swing*, que transformou *jazz* em música de entretenimento e dança.

O *jazz* dos *be-boppers*, ao contrário, se afirmava como música "séria", expressão de um grupo social metropolitano de artistas que desafiava os padrões estéticos da sociedade americana, evidenciando as tensões que existiam por baixo de uma pretensa integração.

O resgate do *blues* e da *poliritmia* africana, conectou o *be-bop* a uma paisagem sonora crítica, na qual esses elementos "etno-musicais" são reelaborados e acrescentados a uma arte musical "desconstrutiva", que se propaga a partir da crítica aos velhos clichês e modelos da "cultura de massa" americana dos anos '40, que tinha encontrado no *swing* a sua trilha sonora. Os óculos escuros dos *be-boppers* eram o signo dessa impenetrabilidade e autonomia do olhar.

O aumento do uso das *dissonâncias*, isto é, de notas diferentes das notas determinadas pela tonalidade, como já vimos anteriormente, é evidente no desenvolvimento da música erudita. De *Bach* a *Schoenberg*, é possível observar como os sons dissonantes são percebidos e incorporados ao uso comum. Até *Schoenberg*, as notas dissonantes eram vistas sempre em relação com a própria resolução dentro da tonalidade, isto é, como notas de passagem, como transgressões temporárias de um percurso que continuava sendo definido dentro da tonalidade. Com *Schoenberg* e seus contemporâneos perde-se a hierarquia entre as notas da tonalidade e as outras notas, não existindo um som superior ou inferior ao outro e a resolução - entendida como volta dentro dos parâmetros da tonalidade - vira um conceito relativo, próprio como o de tonalidade. (LIEBMAN, 1991)

A história do *jazz* também passa pelas mesmas transformações harmônicas e melódicas. Desde o *swing* até o *be-bop* as notas fora da tonalidade são consideradas como notas de passagem que precisam necessariamente se resolver dentro da tonalidade. A partir dos anos '50, as harmonias e as improvisações jazzísticas começam a refletir as concepções atonais da música erudita do século XX. Os compositores de *cool jazz*, como Miles Davis, e do *hard-bop* como John Coltrane,

³⁴ Tin Pan Alley é o nome dado aos grupos de editores e compositores que dominaram a música popular dos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX. O nome originalmente se referia a um lugar específico: West 28th Street, entre a 5ª e 6ª Avenida, em Manhattan (Nova Iorque).

aumentam consideravelmente o uso das dissonâncias, e a necessidade de resolver as frases musicais nas notas de tonalidade começa a desaparecer. Nos anos '50 começam a ser sobrepostas harmonias e melodias construídas sobre tonalidades diferentes, gerando, mais do que dissonâncias, deslocações de tonalidade. John Coltrane leva esse discurso ao extremo - indo além do que foi desenvolvido pela música erudita a respeito da dissonância - improvisando e compondo sobre uma pluralidade de tonalidades simultâneas que soam juntas, criando com isso um verdadeiro policentrismo tonal.

Por sua vez, a música *modal* de **Miles Davis** acaba com a imobilidade do tempo. O tempo não continua sempre igual a si mesmo, de forma linear, mas ao contrário, ele se movimento em todas as direções. Um tempo que se transforma em espaço. (CANEVACCI, 1996)

Com o álbum *Kind of Blue*, de 1959, materializará o desejo de mudar a paisagem da vida impregnando-a de introspecção e reflexão, para a compreensão de outra noção de espaço dentro da música, introduzindo de fato uma nova estética no *jazz*.

Nesse álbum, Miles Davis e Gil Evans exploraram a possibilidade de abandonar os ciclos convencionais de acordes, sobre as quais eram construídas as canções e as improvisações jazzísticas, colocando no lugar delas uma série de harmonias estáticas, feitas de 2 ou 3 acordes, que criavam espaço para a improvisação.

Embora consagrada em *Kind of Blue*, essa abordagem havia sido experimentada no álbum anterior de 1958, *Milestones*, que quebrou a conexão com os formatos tradicionais da *balada* e do *Blues*. A capa de *Milestones* trazia os 3 solistas Davis, Coltrane e Adderley, com uma expressão séria nos rostos e uma postura que comunicava que eles estavam fazendo algo de importante e poderoso. (WILLIAMS, 2010, p. 23)

Em *Milestones* foi aplicado pela primeira vez aquele que depois se tornou conhecido como princípio *modal*, no qual os ciclos de acordes do *blues* e das baladas são abandonados em favor de uma improvisação baseada em escalas (ou modos) que utilizavam harmonias estáticas de 2 ou 3 acordes sem relação de tonalidade entre eles.

Todos os instrumentos participavam do diálogo que acontecia durante os diferentes clímax da música, expandindo a extensão cronológica e tornando-a mais reflexiva, relaxada e introvertida.

Porém o mais importante é que, com estruturas tão elementares, se expandiam as possibilidades de improvisação e mudava-se a compreensão do conceito de tempo. Aproximava-se assim a música dos

ragas indianos, onde as melodias e as improvisações tem um desenvolvimento rítmico e harmônico baseado em escalas e a harmonia é reduzida ao essencial, muitas vezes a um acorde só.

O álbum *Kind of blue*, de Miles Davis, coloca o *blues* no centro da experiência contemporânea, tanto como sentimento de desilusão com a modernidade, quanto como forma e convenções, sendo tratados como repertório maleável e adaptável às novas intuições e concepções.

O uso do espaço assumiu um papel central na nova música de Davis, que soava sempre solta e nunca corrida, sempre penetrante e confortável (*ibid.*, p. 69). Simultaneamente, é o *minimalismo* harmônico que abre esse espaço e com os momentos de *clímax*, criados pelas improvisações, a música torna-se um *loop*, no sentido de uma atmosfera infinitamente sustentável.

A possibilidade de usar diferentes escalas sobre o mesmo acorde estático permite aos músicos aumentar e diminuir a intensidade, a dinâmica, a tensão e o relaxamento. Miles Davis, e junto com ele os seus amigos Gil Evans e George Russel, estavam em busca de uma nova abordagem à harmonia que permitisse demolir as barreiras onde o *jazz* tinha se fechado. A busca os levou aos *modos gregos* (ou *escalas derivadas*) e aos *ragas* indianos até o desenvolvimento de uma "poli-modalidade vertical" (*ibid.*, p. 92), aperfeiçoada teoricamente no livro *Lydian Chromatic* de George Russel (2001).

Ao lado da abordagem modal proposta por Evans e Russel, a música de Miles Davis incorporava também os elementos da poliritmia africana e o canto hipnótico e espiritual dos cantores *gospels*.

A primeira sessão de gravação de *Kind of Blue* aconteceu em um estúdio da *Columbia*, realizada ao vivo, em uma antiga igreja ortodoxa armênia, que tinha uma reverberação de três segundos, que deixava os sons dos instrumentos com um som mais quente e natural, e a atmosfera mais rarefeita (WILLIAMS, 2010).

A segunda música da sessão *So What*, escolhida não por acaso para abrir o álbum, tem uma harmonia de dois acordes, porém se afasta das estruturas convencionais em direção a um mundo de improvisação baseado em escalas.

Concomitantemente, o tema principal é construído sobre um padrão de *antífona* de chamada e resposta. A fonte de material harmônico, reduzida ao mínimo, e o andamento médio do tempo não forçam os músicos em uma competição, mas os deixam imersos em um espaço sonoro onde podem se mover com liberdade. Nessa ausência harmônica começaram as primeiras experimentações de Coltrane, que

passou a re-manipular o material harmonicamente, tocando contemporaneamente sobre três *centros tonais*.

Outra grande performance *modal* é "Flamenco Skretches", baseada também sobre dois acordes, enquanto aos solistas foram dadas uma indicação de uma sequência de cinco escalas, quatro modos com um "inconfundível sotaque mourisco". (WILLIAMS, 2010, p. 19)

Uma das músicas significativa do álbum é *All Blues*, que mostra como Davis estava reelaborando o repertório do *blues*, usando a estrutura para experimentações poli-rítmicas (6/8 em vez de 4/4), e ao mesmo tempo evocando o som da calimba africana e as texturas pianísticas e espaciais de Debussy. (*ibid.*, p. 119).

Enquanto estava gravando *Kind of Blue* com Miles Davis, **John Coltrane** já estava trabalhando em seu primeiro grande sucesso como solista no que é considerado um dos álbuns mais revolucionários da história do *jazz*: *Giant Steps* (1960). A música que dá nome ao álbum, é construída sobre uma concatenação rápida de acordes provenientes de 3 *centros tonais diferentes* em um ciclo de *terças maiores*.

Countdown é a re-harmonização de um *standard* seguindo sempre os 3 centros tonais paralelos gerados a partir de um intervalo geométrico linear de 2 tons entre eles. Dentro das estruturas tonais do *be-bop*, John Coltrane liberava uma polifonia de "camadas de som" (*ibid.*, p. 132).

Logo, Coltrane abandona os labirintos de acordes e readapta a politonalidade desenvolvida em *Giant Steps*, aos polirritmos e aos espaços sonoros criados pelas *vamps modais* e as escalas exóticas. No seu maior sucesso comercial, *My Favorite Things*, John Coltrane utiliza um sax soprano, com uma sonoridade que remete aos instrumentos de sopro da Índia e do Norte da África e parte da melodia de uma música mais ou menos conhecida para longas *vamps* hipnóticas de 1 ou 2 acordes.

Depois desse álbum o "quarteto" de Coltrane tornou-se uma referencia no mundo do *jazz*, propondo uma música "suspensa" que se propunha existir além de um tempo e de uma cultura específica. Para Coltrane, a pesquisa sobre as possibilidades infinitas da música confluíram com o seus interesses espirituais, que também o aproximava da África e a Índia.

Nesse processo, a música para Coltrane torna-se (como várias vezes, ele mesmo declarou em entrevistas (DE VITO, *a cura di*, 2010) a forma de acessar essas culturas sincretizando as formas rítmicas (africana e indiana), melódica e harmônica (*raga* indianos e escalas africanas). Desse ponto de vista, um de seus álbuns interessantes é

Coltrane Plays the Blues, que já utiliza todas essas brilhantes ideias do saxofonista, mas sobre simples estruturas *blues*. Como em *Kind of Blue*, não era só a estrutura harmônica do *blues* a constituir a ligação de Coltrane com o seu passado e presente "negro", mas também a forma como o material musical do *blues* continuou constituindo um repertório emocional do qual *Kind of Blue* e *Coltrane plays the Blues* representam "extensões radicais" (WILLIAMS, 2010, p. 136).

Enquanto participava da consagração do *jazz modal* em *Kind of Blue*, Coltrane já estava experimentando a "politonalidade" baseada em centros tonais temporários em *intervalo de terça* entre eles.

A fórmula da *poli-tonalidade por terças maiores*, foi transposta da *harmonia a improvisação modal*. Coltrane, dessa forma, tratava um acorde como um centro, a partir do qual explodia uma diáspora de centro tonais que soavam simultaneamente, todos em relação de terça maior ou terça menor (nesse último se baseando nas primeiras experiências de Charlie Parker).

O uso dos três *centros tonais* simultâneos tinha em Coltrane uma relação com a sua religiosidade e misticismo: se dispormos todas as doze notas em um círculo (incluído então os *acidentes # e b*), e traçarmos um triângulo equilátero dentro do círculo, teremos três notas em intervalo de terça entre elas. O triângulo mágico da *Cabala* constitui a base da fórmula de "poli-tonalidade" por intervalos de terça inventada por Coltrane.

Os *cycles* e as *sobreposições harmônicas* de Coltrane enriqueciam as harmonias estáticas do *jazz modal*, que para ele se tornou uma "escola" e uma grande influencia, acima de tudo por percebê-lo como um patrimônio a ser expandido que não o limitava.

Enquanto a sessão rítmica segurava um acompanhamento modal, sem variação harmônica, Coltrane usava a "fórmula" de *Giant Steps* da poli-tonalidade por intervalos de terças para gerar sobreposições harmônicas de centro tonais diferentes ao do acorde.

No famoso "quarteto" de Coltrane, o pianista McCoy Tyner tinha desenvolvido um sistema particular de *voicing* por *quartas*, que evitando o som familiar das canções populares que são baseadas sobre tríades maiores ou menores, deixava a atmosfera mais abstrata e suspensa, acentuando a dimensão "espiritual" da música de Coltrane.

A valsa de Rodgers e Hammerstein "*My Favorite Things*", que era um sucesso da *Broadway* foi transformada em uma viagem mística e poli-rítmica pelo quarteto de Coltrane, para se tornar rapidamente o seu maior sucesso comercial até então.

Os solos se tornam mais compridos, como uma sequência de motivos levados ao extremo da sua expressividade, explorando e exaurindo as possibilidades. Com Coltrane assistimos a elaboração de um solo "multicêntrico", que se desenvolve por pequenos núcleos autônomos em desenvolvimento e não pensa na sua totalidade. (*ibid.*, p. 342)

O álbum *A Love Supreme*, gravado em 1964, foi em absoluto o seu álbum mais vendido da história do *jazz*, é uma *suíte* em 4 movimentos, quatro músicas de grande improvisação nomeadas por títulos que se conectam por uma espécie de peregrinação espiritual³⁵ ou caminho iniciático: Acknowledgements, Resolutions, Pursuasm e Psalm.

A célula melódica que compõe o tema principal da *suíte* é baseado em um simples motivo de três notas, e para cada sessão (cada música) as indicações em partitura de Coltrane eram reduzidas ao mínimo, às vezes só a poucos acordes.

Durante a improvisação, Coltrane reelabora o material temático obtendo uma grande variedade de motivos, que muitas vezes se transpõem fora da escala e da tonalidade criando uma sensação de forte instabilidade. "*A Love Supreme*" representa o ápice de um percurso musical sincrético que recombina o espírito "subversivo" do *jazz* de vanguarda com os fluxos transculturais da diáspora africana, a música de vanguarda européia e a espiritualidade indiana, e nutre dentro de si a vocação de tornar-se a "voz" de fraternidade e respeito, nesse sentido "voz" da verdade, voz de Deus.

A pesquisa obsessiva de Coltrane por uma música que ainda "não existe" o tornará uma das figuras centrais da nova vanguarda, o *Free Jazz*, e o distanciará definitivamente de um público mais tradicional.

A partir desse momento, aos poucos e, seguindo as intuições do maior expoente do *free jazz* Ornette Coleman, a música de Coltrane transformou o próprio *sound*: começou a experimentar a perda total do centro tonal, passando da "poli-tonalidade" a uma infinidade de tonalidades livres e sem relação entre elas. Uma vez que não existia mais um centro tonal, não era mais uma questão de "politonalidade", mas de liberdade total da tonalidade, não havendo mais a necessidade de voltar a uma tonalidade de referência, movimentando-se livremente de

35 Coltrane vê em sua música uma extensão das próprias crenças religiosas e uma expressão espiritual dele mesmo. Foi através da sua espiritualidade que começou a se tornar um assíduo ouvinte de música dos templos budistas, música para o culto, música japonesa e música africana. (PORTER, 2006, p. 345)

uma tonalidade para outra. Também pára de existir um centro rítmico, uma pulsação constante que identifica o tempo da música, e os ritmos se propagam de vários centros, um "policentrismo" rítmico que tenta ir além da própria politritmia.

Os ritmos multi-direcionais, a diáspora harmônica e a liberdade progressiva da tonalidade, são partes de um discurso de desconstrução das formas da música ocidental que torna central o corpo, na fisicidade da improvisação e das *jam sessions*. Estas precisam ser libertadas de todos os vínculos formais para que os músicos possam vivê-las plenamente e de forma extrema, antes de tudo como experiência de conhecimento e autoconhecimento. Não se trata de uma crítica intelectual formal à modernidade ocidental, mas de uma força devastadora e *negativa*, que coloca de novo o corpo no centro do discurso, como possibilidade de experiência e conhecimento.

É importante considerar o *Hard-Bop* e o *Free-Jazz* não como puro experimentalismo, mas também como uma tentativa dos músicos de fugir ao próprio status de mercadorias para as indústrias culturais.

Os estilos mais experimentais contém essa duplicidade, isto é, a capacidade de estar dentro e fora das convenções estéticas. Isso se torna particularmente significativo se assumirmos a perspectiva de que a estética torna-se a coluna vertebral da vida social a partir da experiência da *plantation* e que "a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos" (GILROY, 2001, p. 160).

Uma vez que estilos experimentais como o *Hard-Bop* encontram o próprio espaço nos interstícios da indústria cultural, eles se tornam politicamente decisivos. Como aponta Gilroy, "esses subversivos músicos e usuários de música representam um tipo diferentes de intelectual, principalmente porque sua identidade e sua prática da política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existentes fora das letras" (*ibid.*, p. 165)

A primeira fase do *free jazz* era extremamente pluralizada: desde as estéticas progressivas de Ornette Coleman e Cecil Taylor, até as visões místicas de Ayler e Coltrane.

A *Love Supreme* de Coltrane toca uma grande fatia de pessoas que até então eram interessadas só marginalmente pelo jazz. Através de uma espiritualidade que carregava consigo uma mensagem de utópica fraternidade, a música de Coltrane assume a vocação de se tornar voz

comum. No caso específico da sua música, o *blues* torna-se material vivo de uma identidade em movimento.

O mais interessante do *free jazz* não é tanto o fenômeno da improvisação em si, mas o jeito diferente de lidar com a disciplina e a prática musical. A música se torna uma fonte das profundidades do corpo, radicada a ele através da afirmação de novos valores: uma música "encarnada". (CANE, 1998, p. 22).

Já nas notas de capa do seu *The Black Saint*, Charles Mingus, uma das grandes referências do movimento *free jazz*, fala de uma *extended form* que explora a circularidade da música (baixo pedal obstinado e dilatações harmônicas que liberavam a expressão solística).

Em uma entrevista Mingus chega a falar de pesquisas feitas sobre a *rotary perception*, como percepção do espaço criado por uma *poliritmia* circular. O objetivo era libertar-se do tempo, entendido como pulsação cronológica como era, por exemplo, o tempo linear do *swing* e dilatar a "percepção" do espaço, libertando ritmo e harmonia em todas as direções possíveis a serem exploradas pelos solistas. (*ibid.*, p. 46)

Um amplo uso de acelerações, retardos e *roubados* libertava uma matéria sonora que recusava a geometria do tempo metronômico, mas restava aberta a integrar elementos transculturais, esses presentes nas músicas do "mundo latino".

Há o respeito a toda tradição de música "negra" que vai do *Blues* ao *calipso* ³⁶, mesmo que paralelamente exista no *free jazz* uma infidelidade, um anti-esquematismo, uma negatividade destruidora e catastrófica que se opõe, tanto as formas e convenções da música, quanto às ideologias européias e capitalistas.

A África torna-se uma das matrizes míticas dessa vanguarda musical, já na geração anterior aos anos '60: *Max Roach*, *Art Blakey*, *Coltrane*, *Dolph*, *Ornette Coleman*. Em 1959 Ornette Coleman apareceu na cena jazzística como um trovão, que liberou chuva fresca sobre o cansaço acumulado em relação ao uso frequente das mesmas fórmulas e dos modelos prevalecentes. Já a música de Coltrane, tensiona significativamente essas fórmulas e modelos, mostrando vontade de uma continuidade na improvisação, que recusava a temporalidade dos clássicos *chorus*, e se libertava como um fluxo desagregado das tradicionais linhas melódicas e os vínculos tonais da estrutura harmônica.

36 O calipso é um estilo musical afro-caribenho que surgiu em Trinidad e Tobago, no Caribe, no século XIX.

Com Ornette Coleman é quebrada a estrutura dos acordes que compõem a harmonia, assim libertando uma improvisação que se desenvolve freneticamente percorrendo diferentes centros tonais e rítmicos. Todo o esforço feito pelo *jazz* anterior, ao adquirir uma bagagem harmônica consistente, é negada pelo *free jazz*.

A indiferença total no desenvolvimento harmônico, que agora não é mais preso a um centro tonal nem a uma temporalidade geométrica, chega também ao público como uma "declaração de independência" (*ibid*, p. 79). Tudo no *free jazz* é sacrificado em nome da exigência de improvisação no momento, e mesmo o ritmo, entendido na sua função de preparar precisos ataques, e clímax específicos, garantindo uma pulsação constante.

As *frases* são desvinculadas das razões da métrica e da forma, liberadas da necessidade de encontrar o significado dentro da expressão, tornando-se elas mesmo "expressões".

O *Blues* é resgatado, em termos de rede de relações, com a "materialidade" dos sentimentos e a corporalidade das emoções. A centralidade do envolvimento dos músicos na êxtase da improvisação conjunta, sem limites formais, torna-se em Ornette Coleman, projeto de uma *poética* que expressa através de seu saxofone de plástico, um som "elementar", privado do calor e da sensualidade que agradavam o público. (CANE, 1998)

Uma nova geração de músicos *avant-gard* rompe então com todos os limites estilísticos e com os elementos estéticos até então fundamentais, como ritmo e tonalidade, flertando mais abertamente com a música clássica de vanguarda. Dessa forma o *Hard Bop*, mais tarde conhecido como *Free Jazz*, afirma-se politicamente como radical e autenticamente negro. John Coltrane, Charles Mingus, Cécil Taylor, entre outros, afrouxaram as estruturas tradicionais do jazz (HOBSEBORN, 1989), desenvolvendo uma maneira mais *pesada* de tocar, em um contexto mais agressivo e experimental de improvisação.

Tanto o *Cool Jazz* quanto o *Hard Bop* nascem nos anos 50. De um lado temos o *cool jazz* de Miles Davis, Chet Baker, Gerry Mulligan, Stan Getz, entre outros, com um estilo mais suave, leve e relaxado, e do outro o *hard bop* de John Coltrane, Horace Silver, Sonny Rollins, Art Blakey, entre outros, que desenvolvem uma forma mais pesada, atonal, energética e impetuosa de tocar.

É nessa última vertente que os músicos instrumentistas brasileiros de *Samba-Jazz* - tais como Edson Machado, Vitor Assis Brasil, Tenório Jr., Dom Salvador, Sérgio Mendes, Raul de Souza, Guilherme Vergueiro, Dom Um Romano, entre outros - que queriam tocar tanto o

jazz quanto a música brasileira de uma forma diferente da Bossa Nova - se inspiraram. Artistas que queriam tocar de uma forma mais “solta”, com maior interação entre os músicos que assumem a mesma importância dentro da performance musical, rompendo com a ideia de músico acompanhante, e com os limites das estruturas e das sonoridades da canção.

A partir dessa breve análise faz-se importante sublinhar que, tanto com o *jazz* quanto com a *bossa nova*, devemos ser cautelosos ao fazer excessivas separações entre os estilos, já que verifica-se na arte de muitos músicos a existência de mais contiguidade do que separação.

Muitos dos músicos de *jazz* mencionados tocaram juntos. Só para citar um exemplo, John Coltrane tocou com Miles Davis por cinco anos e gravou, em 1959 no álbum mais conhecido *dele*, *Kind of Blue*. Em 1962, nos anos das mais árduas experimentações *hard bop*, Coltrane gravou um disco com o “rei do swing” Duke Ellington (Duke Ellington & John Coltrane, Impulse! Records, 1962).

Também nos anos que se seguiram ao surgimento da *Bossa Nova* - inaugurada “oficialmente” em 1958, com o disco *Chega de Saudade* de João Gilberto - muitos músicos que tocaram *Samba-Jazz* como solistas gravaram *Bossa-Nova* como acompanhantes. (GOMES, 2010)

II. 3. SAMBA-JAZZ E MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: UM OLHAR TRANSCULTURAL.

Podemos considerar como óbvio o atravessamento dos gêneros e as influências recíprocas entre diferentes meios artísticos de expressão (fotografia e pintura, cinema e literatura, etc.), ou entre linguagens artísticas elaboradas originalmente em contextos diferentes (*jazz-rock*, *samba-jazz*, etc.). Mas o nosso entendimento muitas vezes é influenciado por uma noção sintética desses processos, e não por acaso que muitas vezes usamos o conceito de *fusão* para descrevê-los e entendê-los: duas ou mais identidades dão origem a uma nova identidade. Não se trata de sintetizar identidades diferentes, mas de alterar o que é já dado: alterar o outro, alterar a si mesmo (CANEVACCI, 1996, p. 185)

O *sincretismo* musical experimenta a alteração. Em música, a alteração não significa imitar ou substituir uma identidade por outra, mas multiplicar os percursos sonoros experimentando os atritos entre diferentes culturas musicais.

Ao contrário do *Jazz*, a “*História do Samba*” é sempre apresentada como uma história descontínua, como se de repente em

virtude da repressão policial, que o confinava nos morros cariocas, tivesse se transformado misteriosamente em um dos símbolos mais importantes da cultura brasileira. Vejamos um pouco dessa história.

No começo do século XX, as reformas urbanísticas destruíram no Rio de Janeiro o morro do Castelo para construção dos pavilhões comemorativos do centenário da independência brasileira. O modernismo urbanista tornou possível no Rio do Janeiro a divisão entre a Zona Sul e Zona Norte, expulsou os pobres do centro da cidade e transformou a Avenida Central na sua “vitrine” (VIANNA, 1995). Tratava-se de um urbanismo estratégico e de controle social e que assim como ocorrido em Paris, inspirando a reação contrária de artistas como Monet e Baudelaire, igualmente aqui também causou a reação do mundo intelectual e artístico carioca.

Enquanto a *Companhia Negra de Revista* (primeira experiência teatral brasileira realizada só com artistas negros) se apresentava com a peça *Tudo Preto* na temporada teatral carioca, em um café na *Rua do Catete*, o antropólogo Gilberto Freyre, o compositor Villa-Lobos, o escritor e historiador Sérgio Buarque de Holanda e outros nomes da vanguarda intelectual e artística “progressista” brasileira, encontravam Pixinguinha e outros músicos representantes da “emergente” música popular brasileira. (VIANNA, 1995) Nesse momento destacava-se o *choro* e o *samba*.

A respeito do *choro* podemos dizer que foi se caracterizando a partir de uma "mistura de estilos e sotaques que [...] ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmos elementos - danças européias (principalmente a *polka*) somadas ao sotaque musical do colonizado e a influência negra - foram surgindo gêneros que são a base da música popular urbana. Assim, se observamos o *maxixe* brasileiro, a *beguine* da Martinica, o *danzón* de Santiago de Cuba e o *ragtime* norte-americano, podemos perceber que todos são adaptações da *polka* [...] A região da África de onde vinham os escravos também influenciou, pois foram trazidas diferentes tradições musicais e religiosas " (CAZES, 1998, p. 15).

O músico e historiador Henrique Cazes afirma que o *choro* começou a partir da introdução da *polka* no Teatro San Pedro, em 1845. A *polka* chegara direto da Europa, via Paris, e foi cercada de uma grande expectativa, pela euforia causada anteriormente em Lisboa.

A *polka* tornou-se em pouco tempo a dança e a música nos salões e o piano, como seu instrumento de base, começou a representar um *status* (o mesmo aconteceu anos antes na Europa) que expressava certa "sintonia com a civilização" (*ibid.*, p. 18).

Já em 1869 a pianista e compositora *Chiquinha Gonzaga* ingressava no ambiente dos "chorões", sendo homenageada com duas *polkas* de *Calado*, "*Querida por todos*" e "*Sedutora*".

Chiquinha Gonzaga foi uma figura artística "subversiva", enquanto "lutou pela abolição da escravatura, lutou pela música mestiça dos *chorões* ser tocada e respeitada em Salões elegantes, lutou pelo direito autoral" (*ibid.*, p. 34).

Nesses mesmos anos, outro grande compositor destacava-se entre os "chorões", o músico *Ernesto Nazareth*, que "absorveu desde cedo a cultura pianística europeia que seria a base da sua boa técnica e também da sua obra como compositor" (*ibid.*, p. 34). Entre suas primeiras obras como compositor temos *polkas* e *tangos*. O *tango* brasileiro, como *Maxixe*, funde as "melodias da polka com acompanhamentos de *habanera* estilizada, via *lundu*" (p. 34).

O *maxixe* surgiu primeiramente como uma forma de dançar a *polka* "abrasilerada", para depois tornar-se um gênero específico, que misturava as linhas melódicas da *polka* com os ritmos e as "linhas de baixo similares ao *lundu*" (*ibid.*).

Em 1910, com Pixinguinha e Candinho Trombone, o *maxixe* torna-se uma "obra sofisticada" (*ibid.*, p. 30). Entre as várias "vertentes que compõem a musicalidade *chorística*, o *maxixe* é o ponto mais próximo da cultura afro-brasileira, tendo acento parecido com o *Ilu de Iansã*" (*ibid.*).

O *Choro*, que num primeiro momento se caracterizava como uma forma de tocar, participava de um movimento sincrético e diaspórico maior, que conectava os *soundscapes* da diáspora africana com os *soundscapes* dos "brancos". Existe também um fluxo "informal" de panoramas sonoros que viajam com a imigração e que penetra mais profundamente no tecido social.

As primeiras gravações de choro foram realizadas em 1907. O "choro" representava antes de tudo uma maneira de *frasear*, definida "chorosa" porque "amolecia" as *polkas* (*ibid.* p. 17), de "uma maneira exageradamente sentimental com que os músicos populares da época abrazeiravam as danças européias" (*ibid.*).

A partir de 1910 o *choro* passa a ser considerado como uma forma musical definida, principalmente através da figura do grande compositor Pixinguinha. Uma das coisas interessantes do fenômeno da difusão do choro é que, de alguma forma, lembra o que aconteceu em Nova Orleans com o *ragtime* e as *marching bands*: a cultura e formação musical *chorística* se multiplicaram no final do século XIX através da difusão das bandas de músicas, de tradição europeia.

Em 1870 no Brasil, somava-se mais de 3 mil dessas bandas. (*ibid.*, p. 28). Uma das características importantes é que essas bandas eram responsáveis pela formação musical dos seus componentes, e muitos mestres de bandas eram *chorões* (como eram definidos os que tocavam e compunham *choros*). Isso contribuiu para multiplicar os músicos que aprendiam a linguagem musical que estava se formando.

Os primeiros registros conhecidos acerca do repertório *chorístico* foram realizados pela *Banda do Corpo de Bombeiros*, comandada por *Anacleto de Medeiros* (CAZES, 1998). Este foi um dos grandes mestres de bandas que fundiu as linguagens, fazendo uma ponte entre as rodas de choro e a música das bandas.

Já em 1907 o *Grupo Novo Cordão* gravava com a típica formação "popular" de choro: um instrumento solista acompanhado por violão e cavaquinho. Já nessa gravação é possível ouvir as *baixarias*³⁷ do violão, que até hoje é uma das características mais marcantes do acompanhamento *chorístico* (*ibid.*, p. 40).

Antes da difusão da forma "chorada", o violão era um instrumento popular que não se encontrava na música tocada nas salas das elites. Junto com o cavaquinho no *choro*, o violão assume a base rítmica e harmônica.

Geralmente violão e cavaquinho acompanhavam os solistas: flauta, clarinete e outros. Entre os pioneiros do violão *chorístico* temos: *Satiro Bilhard e Quincas Laranjeira*. Esse último atuava como violonista clássico, sendo também o primeiro grande difusor do método da escola Tarrega³⁸ no Brasil, e compositor de peças para violão solo, entre os quais "*Prelúdio em ré menor*" e "*Andantino*".

No começo do século XX, *João Pernambuco* trouxe para o *choro* a sua bagagem musical do sertão. Um dos grandes admiradores de Satiro Bilhard e Quincas Laranjeira foi *Heitor Villa-Lobos*, compositor que em juventude frequentou o ambiente dos "chorões" tocando violão, mesmo sendo um violoncelista profissional. Villa-Lobos tirou todos os elementos de base, da sua obra *violonística*, de sua convivência com os "chorões" e João Pernambuco.

A obra *violonística* de Villa-Lobos é hoje considerada a mais importante do século XX. (*ibid.*, p. 47). Mesmo antes de escrever os

37 No estilo choro, o violão se caracteriza por frases de contraponto, geralmente em escala descendente, utilizando-se somente as cordas graves. Daí o nome baixaria. (Wikipedia)

38 Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909) foi um importante violonista espanhol que revolucionou a técnica, a didática e a composição para violão.

seus famosos estudos e prelúdios, Villa-Lobos compôs a *suíte* popular brasileira, onde homenageia os *chorões* com cinco movimentos: *Mazurca-Choro*; *Scottish-Choro*; *Valsa-Choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*. Com essas obras Villa-Lobos se aproxima dos *chorões* e dedica o seu *Choro n. 1 para violão* a Ernesto Nazareth. Em outras obras, Villa-Lobos "aproveita material temático, mas não reconstitui o clima do *Choro*". (*ibid.*, p. 47)

Paralelamente ao modernismo urbanista, nos anos 1920 desperta na elite brasileira um interesse pela valorização de coisas "autenticamente" nacionais. A *Semana de Arte Moderna* de 22 inaugura oficialmente o modernismo nas artes plásticas e o **Movimento Antropofágico** apontava o dedo para as feridas culturais geradas a partir da contradição violenta entre as culturas ameríndia, africana e latina (de herança européia) e que formavam a base da cultura brasileira. Mediante a transformação, do que antes era considerado elemento "selvagem" em instrumento de "devoração cultural", técnicas artísticas trazidas de fora do país geraram frescor e novas idéias para reelaborar e pôr em prática uma nova arte brasileira.

Para o poeta paulista Oswald de Andrade, fundador e *teorizador* do *movimento antropofágico*, a relação entre a cultura européia/estadunidense e a ameríndia/ africana não é um processo de assimilação harmoniosa e espontânea entre dois pólos. Por essa razão, os elementos artísticos ameríndios e africanos - anteriormente negados e considerados "primitivos" - não só aparecem como são valorizados agora, como signo de deglutição crítica do *outro*, "o" moderno e "o" civilizado.

As vanguardas artísticas que se definem como antropofágicas praticam a arte do sincretismo. A arte de "engolir o outro" e a cultura ocidental, incorporando ou selecionando só alguns "sabores e proteínas". O ato criativo é antropofágico porque devemos antes devorar alguém para podê-lo regenerar como algo totalmente outro. (CANEVACCI, 196, p. 43)

O *movimento antropofágico* representa um divisor de águas dentro do modernismo artístico, pois criticava fortemente a submissão da elite brasileira aos países "desenvolvidos" e questionava as relações culturais em termos de relações de poder, de ruptura, resistência e tensão. Com o modernismo, a unidade da pátria construída a partir do Rio de Janeiro e as várias vertentes do discurso nacionalista, se misturam à criação de uma nova identidade nacional, às teorias da valorização popular e à mestiçagem racial como elemento de força da sociedade e da cultura. (VIANNA, 1995)

O conceito de identidade nacional, no caso brasileiro, só pode ser compreendido à luz da perspectiva ideológica, de um mito criado a partir da necessidade de atingir objetivos específicos, impostos pelas necessidades do grupo dominante. (SIQUEIRA 2012)

Ao longo dos anos '30, a ditadura de Getúlio Vargas ³⁹ coloca no topo da lista das prioridades a formação da identidade do novo Estado Brasileiro. O *Samba* se transformou em um dos grandes pilares do discurso nacionalista e, por essa razão, não devemos excluir uma perspectiva ideológica para sua compreensão e também para o conceito de identidade nacional.

O projeto nacionalista de Vargas era um projeto político-ideológico, cuja meta principal era estabelecer um consenso que ampliasse e sustentasse a base social da ditadura. A *cultura* também entra no projeto político da ditadura para fundamentar a “grandeza da Nação”, enquanto os métodos cooptativos de Vargas vão se aperfeiçoando e os poderes vão se concentrando nas mãos do chefe do executivo.

Outro elemento importantíssimo é que o *samba* participa do ambiente urbano na construção de um cotidiano cultural. E é dentro dessa esfera que o *Samba* passa a ser cooptado pela cultura Oficial, que o torna “símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço dos interesses do Estado” (*ibid.*,p.3)

Nesse movimento político, social e cultural de formação da identidade brasileira, a música representa um ponto de vista privilegiado de onde é possível observar muitos dos elementos significativos desses processos descontínuos, fragmentários e, às vezes, contraditórios que caracterizam as relações entre culturas, camadas sociais e processos identitários.

Uma das formas mais “subversivas” dessa relação de irmandade entre *Samba e Identidade Brasileira*, deve ser procurada nos *interstícios* das metrópoles brasileiras. Os interstícios abrem os sujeitos a um hibridismo cultural que aceita a diferença sem hierarquizá-la em identidades fixas. O *Samba-Jazz*, como música de *interstício*, coloca-se como elemento de continuidade “sincrética” das redes transculturais, e ao mesmo tempo resistência as prisões identitárias.

O *Samba-Jazz* é um estilo musical que nasce no Brasil na década de 1950, antes do surgimento da *Bossa-Nova*. Em 1952, *Johnny Alf*

39 O governo de Getúlio Vargas se instala com a dita “Revolução” de 1930, gozando também de uma conjuntura internacional favorável ao fortalecimento de Estados Nacionais e dos regimes autoritários.

grava seu primeiro disco, o homônimo *Jonhny Alf*, e começa a tocar no bar do Hotel Plaza, no Rio de Janeiro. Em pouco tempo vira uma referência dessa nova forma de fazer música brasileira.

O *Samba-Jazz* dos primeiros anos '50 empurrava a condução rítmica do samba em direção dos procedimentos estilísticos do jazz, particularmente do *be-bop* de Charlie Parker e Dizzy Gillespie e do *cool jazz* de Chet Becker e Miles Davis, que na época representavam as novas tendências do jazz. É nesse período são criadas as condições para o surgimento da *Bossa Nova* pois, também foi nessa primeira fase do *Samba-Jazz* que se formaram muitos dos seus futuros protagonistas. (GOMES, 2010)

A partir do final dos anos 1950 a *Bossa-Nova*⁴⁰ conquista a juventude brasileira, transforma estruturalmente a MPB (Música

40 Com o surgimento da Bossa Nova, nos anos '60, a música popular urbana no Brasil é representada, às vezes, como um “problema” por parte de certa crítica marxista, e a Bossa Nova como uma forma de colonialismo cultural, projetada a partir de uma dominação econômica da indústria do lazer globalizada.

Essa visão explícita, por exemplo, em livros como “História Social da Música Popular Brasileira” de José Ramos Tinhorão (1998), interpreta os fenômenos musicais dentro de uma relação determinista entre produção cultural e produção econômica. Desse modo os hibridismos culturais são interpretados como formas corruptas de arte, que se apoiam no sentimento de vergonha e no complexo de subdesenvolvimento de uma classe média “internacionalizada” demais, a qual trai a própria “identidade cultural” e participa ativamente do declínio e do parcial desaparecimento da “verdadeira” música popular.

Como exemplo da segunda posição, note o parágrafo de José Ramos Tinhorão a respeito do nascimento da Bossa Nova (1958): “Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo be-bop e abolerado, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar-lo no que lhe restava ainda de original, ou seja, o próprio ritmo” (TINHORÃO, 1999, p.310).

A ascensão do samba e a “valorização da brasilidade” são fenômenos fortemente interligados entre eles, tendo como pano de fundo as contínuas relações culturais entre elite e povo brasileiro. Não existe o “autenticamente” popular. Da mesma forma o Brasil “mestiço” é uma invenção racista da ditadura de Vargas. Racista porque a mestiçagem pressupõe a existência das raças. A política identitária de unidade nacional esconde atrás do mito da pureza cultural, da autenticidade e do popular, realidades híbridas e diferentes tradições culturais.

Popular Brasileira) e abre o mercado internacional para os músicos brasileiros. A fórmula de sucesso da *Bossa-Nova* também baseia-se no binômio *Samba / Jazz*.

Enquanto a *Bossa-Nova*, partindo da zona sul do Rio de Janeiro, em pouquíssimo tempo vira um fenômeno mundial, o *Samba-Jazz* continua a ser um fenômeno de nicho por quase todo os anos '60, até se transformar no que hoje conhecemos como música instrumental brasileira.

Para adentrarmos nesse universo de aproximações estéticas e culturais entre *Samba e Jazz* no Brasil, e melhor delinear o tema de estudo da presente pesquisa, é necessário começar traçando semelhanças e diferenças estéticas com a *Bossa-Nova*, estando cientes que a oposição *Samba-Jazz X Bossa-Nova* não é exaustiva e, por ser dicotômica, é de natureza parcial. Pelos objetivos dessa pesquisa é importante partir dessa contraposição, por tratar-se de dois fenômenos tanto contíguos quanto diferentes.

De um ponto de vista estrutural, o elemento em comum mais evidente, tanto na *Bossa-Nova* quanto no *Samba-Jazz* é o *samba* enquanto ritmo. A Enciclopédia da Música Brasileira (no volume dedicado ao *Samba e Choro*) enumera quinze modalidades de *samba* (2001, p. 34) de modo que, a primeira coisa a ser esclarecida é a qual tipo de *samba* estamos referindo.

Aquilo que nacionalmente vai ser entendido por *Samba*, depois da política identitária que o primeiro governo Vargas faz elegendo-o a símbolo nacional (Vianna, 1995), é o “paradigma da Estácio”, isto é, células rítmicas executadas pelos tamborins da *Escola de Samba Estácio de Sá*, do Rio de Janeiro. (Sandroni, 2001)

Antes do surgimento da *Bossa-Nova*, em São Paulo e no Rio de Janeiro já aconteciam muitas *jam sessions* onde vários músicos improvisavam a partir do samba, e foi durante essas improvisações que veio amadurecendo uma mudança estilística na forma de tocar a bateria que influenciou profundamente a formação do *Samba-Jazz* e sucessivamente da *Bossa-Nova*: a condução rítmica baseada nos tambores passou a ser uma forma de acompanhamento mais “solta”, conduzida nos pratos. Essa mudança inspirada pelo jazz (em particular pelo *be-bop*) abriu toda uma série de possibilidades de variações, pois desprendia o instrumento da necessidade de repetição das mesmas células rítmicas nos tambores, liberando esses últimos para a improvisação e a interação com os outros instrumentos. (GOMES, 2010)

Já em 1957, no disco *A turma da Gafieira*, é possível ouvir o baterista Edson Machado - um dos maiores expoentes do *Samba-Jazz* -

tocar dessa forma. O samba “de prato” libera não só os tambores da bateria, mas também os outros instrumentos harmônicos (como piano, violão ou baixo) da sustentação do dito “balanço” a uma forma mais “solta” de tocar, passando do plano de fundo do acompanhamento mais regular e repetitivo a uma rede de interações e improvisações contínua com os outros instrumentos.

O *Samba-Jazz*, de um ponto de vista estético, é um movimento oposto ao da *Bossa Nova* (Ribeiro e D’Alcantara, 2009), sendo mais focado na improvisação, na dinâmica e na interação entre os músicos, enquanto a *Bossa-Nova* cultiva mais a composição no estilo da canção. No *Samba-Jazz* (assim como no *be-bop*) os instrumentos harmônicos não repetem ciclicamente as mesmas figuras rítmicas, mas interagem com a melodia improvisada ou não, e improvisam o tempo inteiro a partir dessa interação, mesmo mantendo a característica rítmica do estilo (*samba* no caso do *samba-jazz*, *swing feel* no caso do *be-bop*).

Como visto anteriormente, nos Estados Unidos o jazz dos anos ’40 passa de uma esfera mais ligada a dança e ao entretenimento (*swing*), a uma forma mais “contemplativa”, voltada a apreciação (*be-bop*). De um ponto de vista técnico-musical, essa passagem é possível através da “libertação” dos instrumentos harmônicos e rítmicos do plano de fundo, onde a ciclicidade os colocava, para a interação e a improvisação. Incorporando o procedimento da improvisação, os músicos de *Samba-Jazz* acabam introduzindo também outros elementos, como os acima citados, que acabam mudando estruturalmente composições e performances.

A quase ausência da improvisação dentro da *Bossa-Nova* e a performance planejada nos mínimos detalhes faz com que ela se diferencie do *Samba-Jazz*, tanto a respeito do que tem de *Samba* quanto ao que tem de *Jazz*. A abordagem de João Gilberto de certa forma se opõe a forma *jazzística* de tocar, onde uma peça é recriada e transformada a cada execução através da improvisação. (GARCIA, 1999)

Também a respeito do *Samba* e da sua transformação através do *Samba-Jazz*, a *Bossa-Nova* adota o samba “de prato”, mas fica só com os tambores do paradigma “Estácio de Sá” (GOMES, 2010, p.44).

No que se refere a improvisação é importante destacar também que, mesmo usando os mesmos tipos de harmonia, o *Samba-Jazz* e a *Bossa Nova* os tratam de forma muito diferente. A escolha das notas dos acordes na *Bossa-Nova* é planejada nos mínimos detalhes, enquanto no *Samba-Jazz* elas são intercambiáveis, em virtude do procedimento da improvisação. A respeito das melodias, improvisadas ou não, o *Samba-*

Jazz e *Bossa-Nova* usam a mesma estratégia: a repetição de notas, que desloca a ênfase do desenho melódico ao desenho rítmico (*ibid.*, 2010, p. 106), mas de um ponto de vista da execução a *bossa nova* é mais intimista e leve, enquanto no *Samba-Jazz* as dinâmicas são mais pesadas e vibrantes e os timbres mais agressivos e estridentes.

A partir dessas considerações, não concebo o *Samba-Jazz* como um “musculoso braço instrumental da Bossa-Nova”, como afirma Ruy Castro em seu conhecido livro “*Chega de Saudade*” (CASTRO, 1990), tanto por uma questão estética, quanto cronológica. Também não me parece oportuno destacar o contrário, só porque vários músicos que se formaram nas *jam sessions* de *Samba-Jazz* se “reciclaram” dentro da *Bossa-Nova*, ou porque cronologicamente o *Samba-Jazz* nasce antes da *Bossa Nova*. As considerações de ordem estética nos levam a considerar a Bossa Nova e o *Samba-Jazz* como substancialmente diferentes, ainda que contíguos.

Até este momento tratei de esclarecer, antes de tudo, que não existe só o *Samba* e o *Jazz*, mas uma grande variedade de histórias, lugares, melodias, harmonias, ritmos e músicos diferentes dentro de cada um desses grandes demarcadores identitários, que ordinariamente chamamos de “estilos” musicais. Uma vez esclarecido, podemos mergulhar na rede *transcultural* que tece e multiplica uma incrível variedade de panoramas sonoros e assim fundamentar a “relevância” de uma pesquisa sobre o *Samba-Jazz*.

Em 1967, é lançado o disco do grupo *Quarteto Novo*, com *Hermeto Pascoal*, no qual são exaltados elementos de improviso a partir de procedimentos jazzísticos, e o *samba* não é mais o ritmo predominante do disco. Pelo contrário. O grupo improvisa sobre ritmos, principalmente de origem nordestina, como *baião*, *forró*, *xote*, entre outros. Alguns dos músicos estão ligados culturalmente ao nordeste, mas não me parece essa a principal razão da ampliação do universo rítmico do grupo. Segundo Visconti, “alguns artistas e intelectuais influenciados pelo projeto da esquerda incorporariam, consciente ou inconscientemente em suas obras, ideais como: anti-imperialismo, resgate das raízes regionais, conscientização do povo brasileiro em prol da revolução, entre outros” (2004, p. 4).

Com o álbum *Quarteto Novo* ocorre então uma mudança significativa na música instrumental, que a afasta das críticas que estavam atingindo a *Bossa-Nova*, acusada de ser modernista, americanista e alienante. Em 1962, nasce no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado por artistas e intelectuais de esquerda, que logo recebe a adesão de vários outros, como Ferreira

Gullar, Francisco de Assis, Paulo Pontes, Armando Costa, Carlos Lyra e João das Neves. O CPC começou criticar fortemente a *Bossa-Nova* e todas as formas de arte “alienada” e “alienante” que supostamente afastavam o povo da “autenticidade nacional”. É bom lembrar que questões desse tipo nem sempre são tão marcadas. Mesmo no período pós CPC, grupos com clara influência *jazzística* acompanhavam intérpretes, inclusive da canção de protesto, como é o caso do *Zimbo Trio* ou da orquestra de Carlos Piper. Há também o caso paradigmático de Carlos Lyra, que mesmo ao escrever textos “revolucionários”, mantém seu viés composicional claramente influenciado pelo jazz e pela Bossa Nova. O exemplo clássico desse conflito é a música “Influência do Jazz”, composta por Carlos Lyra (GOMES, 2010, p. 109)

Desse modo, é necessário questionar: até que ponto podemos considerar os discursos ideológicos como determinantes das escolhas estéticas e artísticas de grupos de música instrumental?

A questão é que, o termo *samba-jazz* não consegue mais conter a incrível variedade da sua produção pelo motivo de que o samba não constitui mais o conteúdo rítmico principal depois do disco *Quarteto Novo*. Isso significa dizer que o Samba-Jazz morreu em 1967? A partir do momento em que são empregados os procedimentos *jazzísticos* da improvisação, sobre ritmos diferentes do samba, devemos declarar a morte oficial do *Samba-Jazz* ou celebrar a sua transformação, crescimento e amadurecimento?

Na primeira hipótese podemos considerar o *Samba-Jazz* como uma aventura transcultural que durou cerca de 15 anos - de 1952 (data do primeiro álbum “*Rapaz de bem*”, de Jonnhy Alf) até 1967 (data do álbum “*Quarteto Novo*”, com Hermeto Pascoal).

Na segunda hipótese, o *Samba-Jazz* é a célula a partir da qual se desenvolve aquilo que hoje é conhecida como *Música Instrumental Brasileira*, diferente do *Choro* que, por sua vez, é usado como material rítmico, harmônico e melódico por outros estilos musicais, tantos regionais quanto internacionais.

Assim como ocorre entre o *Samba-Jazz* e a *Bossa-Nova*, o que diferencia o *Choro* da *Música Instrumental Brasileira* é mais uma vez o procedimento da improvisação. Como levanta Fernando Salvador (2008) no seu estudo sobre a peça *Noites Cariocas*, de Jacob de Bandolim, as improvisações são pequenas variações da melodia original, que continua ciclicamente desde o começo até o fim da música.

No jazz e na música instrumental brasileira as improvisações se baseiam sobre a harmonia ou harmonias, debruçando-se sobre uma infinita gama de possibilidades na maioria das vezes sem qualquer

relação com a melodia da música, que passa a ser um dos recursos entre todos os outros. No *Choro*, mais que “improvisação”, se trata de uma “interpretação improvisada”. (BARRETO, 2006)

Essa diferença permite a Hermeto Pascoal e vários outros músicos, como os dos integrantes do *Trio Corrente*, compor maravilhosos ‘*choro-jazz*’ (onde o *choro* é um dos elementos musicais reelaborado *jazzísticamente*) e reiterar, dessa forma, uma das perguntas de pesquisa: O *Samba-Jazz* morreu na metade dos anos ’60 ou se transformou em algo mais complexo e ao mesmo tempo diferente?

CAPÍTULO III - SAMBA-JAZZ: UMA ANÁLISE DAS ESTÉTICAS MUSICAIS

“Dentro da minha experiência subjetiva, mais ou menos quando tinha 20 anos, a minha vida mudou ouvindo *África*, de John Coltrane. Desde então, dentro da configuração da minha identidade, a música dele entrou de forma determinante [...] A música, um certo tipo de música, muita música das diásporas pan-africanas virou parte da minha experiência sensorial e cognitiva. Da minha estética. Nesse sentido, *África* está dentro, também, da minha antropologia. Isso, entre outras coisas, quer dizer que a pesquisa e a didática, a fala e a escrita, a observação e o ser observado tem - num sentido feliz do termo, não como obrigação - contém e libertam a improvisação. Partir de um conceito, uma imagem, uma frase, uma sequência para depois explorar aquelas multiplicidades de variações e inovações improvisas, que não são trancáveis em uma estrutura ou de qualquer forma não predeterminadas. Não são trancáveis dentro de uma partitura. Este, para mim, é o sentido de todas as diásporas, não mais circunscritas dentro das matrizes africanas ou judaicas.”

(CANEVACCI, 1996, p. 84)

Na presente pesquisa não objetivo reconstruir uma história do Samba-Jazz dentro do contexto nacional e identitário brasileiro, pois a elaboração de uma “história nacional” caminha junto com a pesquisa da “origem”, e a pesquisa “histórica” das origens também é um processo identitário.

Por essa razão é de fundamental importância, no atual percurso, assumir uma perspectiva que considere a “constituição do sujeito na trama histórica” como pressuposto teórico (FOUCAULT, 2005, p. 7). História entendida como *processo* em constante mudança e não como uma procedência de fatos a partir de uma origem mítica.

A pesquisa histórica precisa dissolver a ditadura simbólica do sangue, o seu poder vertical (descendência) e horizontal (irmandade). O *poder* do sangue unifica, hierarquiza e anula a multiplicidade e pluralidade dos sujeitos, das histórias, do sentidos e dos símbolos. (CANEVACCI, 1996, p. 126-127)

O poder do sangue tem como grande aliado a memória. A memória é elogiada por aqueles que querem dominar e controlar, política e culturalmente, contextos locais e globais através da poderosa cadeia simbólica de um passado monumental, que de fato aprisiona e nos impede de libertar plenamente as energias criativas do presente. Os novos espaços metropolitanos são bem diferentes das praças onde se erguem a memória, são os espaços híbridos da amnésia. (ibid., p. 187-188)

Como Nietzsche em *Aurora* (1881), também Michel Foucault nos alerta contra os perigos dos estudos meta-históricos das origens como portadores tanto do mito de pureza, perfeição e preciosidade, quanto do seu oposto, refletido na corrupção e decadência. Parece-me que é o que ocorre tanto com o Samba, dentro do projeto identitário e nacionalista da ditadura Vargas, quanto com as interpretações marxistas da Bossa-Nova, como é desenvolvida por Tinhorão (1998).

Tanto Nietzsche quanto Foucault respondem à pesquisa “histórica” com a pesquisa “genealógica” que, ao contrário, rompe com a imagem identitária de homogeneidade implícita no conceito de origem, propondo uma visão mais heterogênea e fragmentária, mais preocupada com as relações móveis e instáveis entre poderes e produção de saberes do que com os seus mitos fundadores.

A História genealógicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade mas, ao contrário, se obstina em dissipá-las; ela não pretende demarcar o território único de onde viemos, essa primeira pátria a qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer as descontinuidades que nos atravessam. (Foucault, 2011)

A relação entre *História, poder e identidade* é um dos nós fundamentais desta pesquisa. Por essa razão, opto pela genealogia de Nietzsche e Foucault, como fundamento epistemológico mais adequado, pois trata esses três elementos em relação entre eles, como um campo de forças mutáveis dentro do qual é possível observar processos sociais, políticos, culturais e psicológicos.

“A” História, entendida como universal e como nossa história, não leva em consideração a pluralidade das histórias, que são entre elas irredutíveis a uma só. (CANEVACCI, 1996, p. 223) Mesmo no pesquisar em que são considerados os detalhes, as realidades locais, grupos ou sujeitos específicos, a tendência é ter uma abordagem onde *a parte* só serve para explicar *o todo*. Se considerada desse modo, é sempre o todo que explica a parte: a parte sem o todo não existe. A Escola de Chicago é um exemplo: o gueto metropolitano é a cidade, a

cidade são os Estados Unidos. No final a Parte é sempre parte de um Todo. Contra essas perspectivas monológicas, que reprimem a polifonia dentro dos moldes dessa visão, torna-se importante uma perspectiva dialógica. (Canevacci, 1996)

Um dos autores que mais contribuíram para elaboração e difusão do conceito de dialogia é Michail Bakhtin. Segundo Bakhtin (1988), o romance de Dostoevskij exprime algo de novo e bem diferente do romance tradicional. Dentro do romance tradicional o autor criava toda a sua galeria de personagens sobre a base de um centro, o herói, que constituía a única voz legítima enquanto projeção do autor e tornava todos os outros personagens periféricos. O primeiro a desafiar esse monologismo é Dostoevskij, que descentra em cada personagem do texto as próprias vozes, dando corpo a uma polifonia que rompe com a estética do autor-herói. A dialogia multiplica as subjetividades presentes no texto. (ibid., p. 185)

Isso nos leva a questionar também o conceito de *cultura*, dentro da qual o Samba-Jazz se insere como linguagem artística e rede de significados elaborados através de uma multiplicidade de contextos históricos, sociais, políticos, estéticos e geográficos.

Como vimos no Capítulo I, esse conceito foi expandido e tornado mais fluido nas pesquisas de Paul Gilroy (2001), Ian Chambers (2012) e Massimo Canevacci (1996). Mas sua característica principal continua a mesma: a cultura não é autocentrada, nem heterodirigida. O conceito de transculturalismo nos ajuda a melhor compreender a dinâmica das relações sociais e suas tensões, bem como a noção de *cultura* e a forma, às vezes instrumental, de como ela é usada. O próprio prefixo latino "*trans*", como aponta Andrea Zanella, "indica o movimento para além de, através de, ou mesmo o movimento de través. Través, obliquidade, movimento do corpo que se deixa conduzir por um olhar enviesado e que, justamente porque se move entre supostos conhecidos, os alça à condição de estranhados. O movimento do artista em seu processo de criação se funda no ver, rever, transver - olhar para todas as direções, para o visível e o invisível" (ZANELLA, 2013, p. 39)

Um dos conceitos que o Samba-Jazz *tensiona* através da sua estética musical e de sua linguagem é o conceito de "autenticidade", em particular aquela que geralmente fundamenta o conceito de cultura em relação a uma presunta identidade. A ideia de uma cultura "autêntica" que permanece fixa e imobiliza os espaços identitários, se opõe as culturas transitivas que "podem originar-se em lugares específicos, espaços indefinitos, interzonas temporárias". (CANEVACCI, 2009, p. 173) Nos processos transculturais, as relações modificam ambas as

partes e dão vida a um fenômeno com características de complexidade, novidade, originalidade e independência.

As transculturas favorecem as intersubjetividades, isto é, o desenvolvimento de relações entre sujeitos que expressam suas diferenças psico-espaciais. E essas diferenças não implicam hierarquias, alto e baixo, inferior e superior, mas sim, a presença de igualdades baseadas na diferença, e não na identidade. Quem é idêntico já é igual, e justamente esse modelo político-moral faliu enquanto hierarquizou quem era percebido como diferente. (CANEVACCI, 2009, p. 173)

Parte daí meu interesse em pesquisar o fenômeno do Samba-Jazz, no qual um pequeno grupo de músicos brasileiros funde de forma singular elementos do *Samba* - o estilo musical nacional consagrado mundialmente - com elementos do *Jazz* - oriundos da sua vertente mais experimental e menos “comercial”, no caso Hard Bop - criando algo novo.

Usar o conceito de transculturalismo objetiva romper com o conceito de homogeneização cultural global, pondo o acento sobre os processos de localização. A ideia de processos culturais capaz de ser, ao mesmo tempo, locais e globais torna o âmbito “nacional” um conceito inadequado como veiculador “político” de uma visão purista, fundada em uma homogeneidade e uma autenticidade mitológicas.

Em uma cultura *glocal*, até os conceitos de homologação cultural e cultura de massa são inadequados para a análise de processos que são descontínuos, conflitantes e complexos, e que se desdobram entre “tensões globalizantes e reclassificações localizantes” (CANEVACCI, 2009, p. 30)

Mesmo se colocarmos o acento sobre o aspecto do consumo cultural, percebemos como o próprio consumidor é *glocal*, não só porque, obviamente, pertence a contextos geográficos diferentes, mas porque esses contextos modificam os significados relativos ao produto. O crescente nível de interpretação e de localização do produto descentraliza os sentidos pré-elaborados dentro da produção cultural mundializada (ibid., p. 32), como acontece também no caso do *Samba-Jazz* e do seu público, que passam a tocar, produzir e consumir de modo diferente tanto o *samba*, quanto o *jazz*.

A respeito de “público”, Andrea Zanella propõe de chamá-lo de “*expect-ator*” (ZANELLA, 2013, p. 43), onde o sufixo “ator” é usado para “demarcar sua condição ativa, o lugar que assume perante a(s) realidade(s) como alguém que não somente assiste ao mundo, mas que o reinventa continuamente, ainda que essa sua condição inventiva não venha a ser reconhecida. Expect-ator como um ou vários outros

possíveis, em diferentes tempos e espaços, que podem vir a estabelecer relações estéticas com a obra criada". (ibid., p. 43)

Desse modo, o entendimento da produção cultural, artística e científica contemporânea dá relevância a presente pesquisa. O *Samba-Jazz* é um fenômeno limiar. Esses lugares indefinidos e de transição da produção cultural exigem pesquisa, porque "processos criativos de *transculturização* se localizam ao longo de limites literais e figurados, em que a 'pessoa' é atravessada por identidades múltiplas" (CANEVACCI, 2005, p. 169).

A multiplicação dessas interzonas se opõe a fixidez dos lugares identitários. É a partir desses espaços imateriais, móveis e transitivos que nasce a metrópole contemporânea.⁴¹ Um eu identitário se constitui a partir da remoção e controle das diferenças, em oposição à multiplicidade tanto interna, quanto externa ao sujeito. As cidades, os partidos, a dialética possuem e conferem uma identidade. Ao eu sólido, estável e sintético, as interzonas contrapõem um eu *liquido, híbrido e móvel*. (CANEVACCI, 2005, p. 102-103)

A música de John Coltrane cria um policentrismo tonal eliminando um único centro organizador, que confere certa ordem e hierarquia harmônica e melódica, sobrepondo múltiplos centros tonais e caminhando em direção da atonalidade. A música de John Coltrane é a música da metrópole. O Samba-Jazz é a música da metrópole: limiar, móvel, transitiva, policêntrica, polifônica, glocal.

Segundo a análise de Ian Chambers, a *obra de arte* contemporânea propõe uma interrupção crítica, deixando de ser representação, mimese da própria "autenticidade" e objeto feitichizado, tornando-se performance, expressão e evento. (CHAMBERS, p. 78-79)

A esse propósito, e segundo Gilroy, é útil destacar que uma das características da produção artística do Atlântico Negro é o *inacabamento* da obra. Entende-se por inacabamento a apresentação da obra não como algo finalizado, em termos interpretativos e reprodutivos, mas como um clima (*moods*) que poder ser interpretado pelo ouvinte (no caso de música) e executado pelo artista sempre de forma diferente.

Essas características desconstróem o poder autoritário que a obra de arte exerce através da própria aura e a torna, parafraseando Baudrillard, "evento puro" (BAUDRILLARD, 1990, p. 18). O conceito de inacabamento, como um dos traços principais da produção artística

41 O estudo dos lugares limiares da produção cultural nos permite um melhor entendimento dos processos sociais, culturais, urbanísticos, psicológicos e artísticos contemporâneos. (CANEVACCI, 2005, p. 53)

do Atlântico Negro, descentra a ideia que as características de multiplicação indefinida e descentralizada de interpretações (em respeito ao autor), sentimentos e significados, sejam uma característica da cultura contemporânea graças a ação obstinada das vanguardas artísticas ocidentais - como contrariamente parece sustentar Umberto Eco no seu ensaio *Obra Aberta* (1962) - deslocando a produção desse novo tipo de sensibilidade estética no tempo e no espaço, como uma das maiores contribuições do Atlântico Negro para formação da sensibilidade e da estética da arte contemporânea.

III.1. “BAIÃO DOCE” DO TRIO CORRENTE.

Apresento, neste momento, uma análise das relações entre os conceitos anteriormente trabalhados e três obras musicais específicas, escolhidas por mim, começando pela música “Baião Doce” do *Trio Corrente*.

A escolha dessa música se deu por três motivos: o primeiro, é uma música gravada recentemente, em 2005, que nos permite refletir sobre o que é o Samba-Jazz nos dias atuais e quais são suas relações estéticas com o contexto histórico atual. Segundo, porque o *Trio Corrente* é um dos mais representativos projetos de música instrumental contemporânea dentro do Brasil, e um dos mais reconhecidos no exterior, e como demonstração disso, receberam recentemente o prêmio *Grammy Awards 2014*, na categoria de melhor álbum de *latin jazz* com o disco “*Song for Maura*”, realizado junto com uma grande lenda do gênero, o saxofonista e clarinetista cubano Paquito D’Rivera. Terceiro, após ouvir a música pela primeira vez foi possível identificar alguns aspectos que julguei interessantes à análise que aqui proponho. (É possível escutar a música “Baião Doce” no site do *Trio Corrente* <http://www.triocorrente.com>)

O Trio Corrente é composto por *piano* (Fabio Torres), *baixo* (Paulo Paulelli) e *bateria* (Edu Ribeiro), formação instrumental completamente diferente da clássica que caracteriza o *baião* e, por isso mesmo, não torna-se empecilho (ao contrário) para compor, tocar ou re-interpretar um *Baião*. É o caso da música ‘Baião Doce’, composta por Paulo Paulelli e gravada em 2005, no álbum de estréia do Trio (“*Corrente*”).

O primeiro procedimento destacado na Introdução se propõe analisar as relações da música com o contexto histórico, social, político e cultural.

Desse ponto de vista, essa música chamou minha atenção primeiro por não ser propriamente um *Samba*, mas um *Baião*, ritmo nordestino popularizado por Luiz Gonzaga nos anos '40. A Era do Baião durou de 1946 a 1957, e em seu auge Gonzaga fixou o conjunto que se tornaria padrão instrumental para os outros conjuntos de *baião*: *acordeão, zabumba e triângulo* (Severiano, 2008). A partir de 1958, o início da Bossa Nova marca o fim da era do *Baião* e a carreira do Gonzaga mergulha em um pesado ostracismo, para ser “redescoberto”, somente nos anos '70, graças a reverência de numerosos artistas da nova geração, como Gilberto Gil e Caetano Veloso.

A escolha do *baião* para essa composição relaciona-se com o surgimento da bossa-nova como fenômeno de massa, de um lado e, de outro, com as influências da música nordestina no *samba*, já que no final do século XIX, os imigrados nordestinos formavam no Rio de Janeiro a maioria da classe baixa carioca. (Tinhorão, p. 279, 1979)

Desse ponto de vista a escolha rítmica do *Trio Corrente* se insere em um movimento de valorização das múltiplas matrizes do *samba*, dentre as quais a nordestina, de certa forma oposto ao aprisionamento identitário que, às vezes, a palavra *samba*, como estilo musical “específico”, parece sugerir. Essa escolha rítmica inscreve-se também dentro da estética musical inaugurada por Hermeto Pascoal em 1967, no disco *Quarteto Novo*, onde o grupo improvisa sobre ritmos principalmente de origem nordestina, como *baião*, *forró*, *xote*, entre outros, rompendo com o rótulo *Samba-Jazz* e inaugurando o que hoje é entendida como música instrumental brasileira.

O segundo procedimento que destaquei na introdução, propõe analisar as relações da música com outras músicas ou estilos musicais próximos a ela por afinidade musical, cronológica e geográfica. Para realizar observações a partir desse ponto de vista considero importante, no caso do *Trio Corrente*, começar esse tipo de análise a partir do repertório, como expressão das relações com o próprio contexto musical.

No repertório do *Trio Corrente*, em seus dois primeiros álbuns (“Corrente”, de 2005 e “Volume 2”, de 2011), há muitas releituras instrumentais de músicas de Baden Powell, Dorival Caymmi, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Jacob de Bandolim e Tom Jobim.

A respeito de Tom Jobim, o “pai” da *Bossa-Nova*, é válido ressaltar que a escolha em re-interpretar uma sua música só reforça a ideia de que o *Samba-Jazz* não se “opõe” a *Bossa-Nova*, mas representa apenas um forma diferente e particular de se relacionar com o contexto histórico, social, estético e artístico. Da mesma forma, o *Hard-Bop* não

se opõe ao *Be-bop* ou ao *Swing*. O próprio John Coltrane, no começo dos anos '60 e no auge das experimentações *hard-bop*, grava um repertório de clássicos com o rei do *swing*, Duke Ellington (Duke Ellington & John Coltrane, 1962).

O repertório do *Trio Corrente* é guiado por escolhas estilísticas relacionadas ao universo representado nas composições, um universo que considera a música popular brasileira como patrimônio não só rítmico, mas também harmônico e melódico. É possível observar esta afirmação no caso da relação com o *Choro*. No segundo disco do Trio Corrente, Volume 2 (2010), temos tanto releituras de clássicos do *choro*, como '*Mistura e Manda*', de Nelson Alves, quanto composições originais como '*Ao Meu Amigo Messias*', do integrante Paulo Paulelli, onde o *choro* constitui a base rítmica, melódica e harmônica para o desenvolvimento da composição e da improvisação. De fato, no encarte do disco *Volume 2* podemos ler:

Talvez almejamos reunir mundos aparentemente contraditórios como, de um lado, a síntese, a concisão da canção brasileira e, de outro, a prolixidade benigna do jazz e do choro. A busca da beleza simétrica e perfeita das melodias e harmonias de Jobim e o experimentalismo e aliberdade de Hermeto e Coltrane.

O terceiro procedimento que destaco propõe analisar os elementos formais relevantes em termos de composição e improvisação, em relação a estética de obras próximas, contíguas ou opostas.

O primeiro ponto, talvez óbvio, a ser destacado é que "*Baião Doce*" é música instrumental, como todas as músicas e *releituras* do Trio Corrente, com foco na improvisação e na interação dos músicos. O *tema*, a ideia principal da música que podemos cantar e que se repete em varias partes, é bem simples e fácil de lembrar.

Simultaneamente, a improvisação do piano (que começa em 1'20'' dentro da música) é bem complexa, rica de recursos rítmicos e melódicos oriundos das vertentes mais experimentais da música instrumental brasileira e do jazz, como as sobreposições tonais de John Coltrane e as dissonâncias atonais de Hermeto Pascoal.

A respeito da improvisação, é importante salientar o aspecto que ela acontece o tempo inteiro em "*Baião Doce*", e se dá na continua interação dos músicos onde geralmente acontece uma dinâmica musical chamada *call and response* (pergunta e resposta), típica dos estilos

musicais ligados às culturas afro-americanas, como o *Blues*, o *Gospel*, o *Jazz* e outros, nos Estados Unidos ou, por exemplo, o *Choro* e o *Repente* no Brasil.

Quanto à origem da dinâmica *call and response*, típica da improvisação, é possível remetê-la a dinâmica do canto ritual da África do Norte. A dinâmica da improvisação é importante na análise das relações estéticas e do processo de criação da música instrumental, em primeiro lugar porque ela se desenvolve dentro de uma estrutura temporal e espacial que é definida só em parte. Em segundo lugar porque - diferentemente a exemplo da obra literária - sublinha a importância do conjunto e da interação entre vários artistas no processo criação ou re-criação da obra musical. Em terceiro lugar, porque é determinante para o “acabamento” estético, que segundo Bakhtin é um possível e necessário distanciamento da obra, para que possa ser concluída.⁴²

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem exterior pela primeira vez num novo plano da existência. (BAKHTIN, 1997, p.47)

Um dos pontos do acabamento estético, que podemos destacar no caso da música, é a conclusão - a forma como ela termina - que no caso da música “*Baião Doce*” é em *fade out* (volume que diminui aos poucos até o fim da música), e que por causa disso não deixa de ser improvisado até a última nota, sublinhando até na conclusão a importância da interação e do coletivo.

Essas dinâmicas do processo de criação influenciam de todas as formas o processo de gravação e de produção. Nesse tipo de música, instrumental, para haver um bom resultado, mesmo se feita dentro do estúdio de gravação, geralmente grava-se ao vivo, ou seja, todos os músicos gravam e tocam ao mesmo tempo, reproduzindo uma performance ao vivo. É diferente, por exemplo, da música *pop*, *rock*, *eletrônica*, etc, onde é gravada geralmente um ou dois instrumentos por vez, em um trabalho de montagem e edição contínua. Nesse último caso, o “acabamento” se dá na relação entre o compositor e o produtor que coordena o processo de gravação. Os demais músicos só são envolvidos para gravar e regravar partes que serão editadas e montadas,

42 Sobre “acabamento estético”, na obra de Bakhtin, ver ALICE CASANOVA DOS REIS (2013)

sucessivamente, junto com outras. Isso não quer dizer que não exista interação, porém esta se dá de forma diferente refletindo-se, por exemplo, sobre a escassa dinâmica⁴³ que esse tipo de produção comporta.

A dinâmica é um dos elementos de destaque da música “Baião Doce”. A dinâmica é o processo de interação na criação de texturas diferentes, dependendo da forma, da força e do volume com o qual se toca o próprio instrumento, dentro dos vários contextos sonoros da mesma música. Esse elemento “estético” se funda na interação, que é um elemento fundamental, porque é um efeito dinâmico que é criado em conjunto, cada qual com o próprio instrumento, mas interagindo o tempo inteiro.

A escolha de uma determinada técnica de produção musical e de gravação mostra a forte relação entre a estética artística, o processo de criação e o contexto histórico e social qual a obra artística se relaciona. A música “*Baião Doce*” foi gravada ao vivo. Como objeto estético ela relaciona uma forma relativamente aberta, em termos de partitura temporal e interpretação/improvisação, com o material (produto artístico, resultante do processo de produção e gravação) e o conteúdo (o contexto histórico-social subjetivado e objetivado através do processo de criação).

A música “*Baião Doce*” nasce das vertentes mais experimentais da música instrumental. Essas músicas circulam fora dos circuitos comerciais e se baseiam, na maioria dos casos, em projetos auto-produzidos e de baixo orçamento que tem entre os objetivos abrir oportunidades para performances ao vivo, em festivais nacionais e internacionais, mais do que gerar lucro através da venda do produto comercial, no caso o CD. Por essa razão, também o CD registra uma performance ao vivo, que muda, transforma-se e é re-interpretada de forma diferente todas as vezes que é executada.

III.2. “MISTURADA”, DE QUARTETO NOVO.

Destacada uma série de ideias-chaves e dimensões da vida social e individual, que considero importantes a serem analisadas em um obra musical contemporânea, neste momento percorrerei esses caminhos de uma forma cruzada, passando de um para o outro sem aviso prévio, tanto para mim quanto para os leitores, com o intuito de liberar a

43 Por dinâmica entende-se as variações de volume e de timbre dos vários instrumentos durante a interpretação.

"improvisação" e a conexão espontânea das ideias num texto elaborado, de certa forma, como uma "improvisação *jazzística*".

Como segunda música a ser analisada nesta pesquisa escolhi "*Misturada*", do Quarteto Novo, grupo de música instrumental brasileira que durou somente dois anos, de 1967 a 1969, numa espécie de "episódio musical". O Quarteto Novo reuniu alguns dos maiores músicos e compositores da música instrumental brasileira dos anos '60, um coágulo de individualidades e personalidades musicais fortes, que tinham como objetivo comum criar uma "nova linguagem de improvisação" conectada espiritualmente com o jazz, mais pela forma de como manipula o material musical durante a improvisação, do que como linguagem específica ou repertório.

Porém, essa "nova linguagem" que tenta se diferenciar do jazz (no que se refere à temática, rítmica, acústica e repertório), mais que fornecer uma nova "identificação" daquilo que seria ou não, música instrumental brasileira, torna-se importante ao possibilitar a experimentação de uma sonoridade "sincrética" e transcultural fortemente inovadora, principalmente de um ponto de vista rítmico e acústico. Além disso, a partir do álbum "*Quarteto Novo*", a "fórmula" anteriormente "consolidada" do *Samba-Jazz* abre-se paralelamente ao "samba", começando a introduzir toda uma variedade e a complexidade rítmica, harmônica, melódica e "acústica" da música "regional" brasileira, como o *baião* nordestino.

Nesta pesquisa, "*Quarteto Novo*" é um álbum e uma formação relevante e inovadora para a música instrumental brasileira e internacional, não se tratando de um "divisor de águas", pois a música brasileira já tinha um passado, um presente e, provavelmente, haveria um futuro sincrético e transcultural. De outro ponto de vista, "*Quarteto Novo*" já é entendido aqui como parte de um fluxo transcultural, que liga as margens do Atlântico Negro com os espaços "sincréticos" das metrópoles contemporâneas.

No grupo e no álbum "*Quarteto Novo*" (1967), Hermeto Pascoal atua como arranjador, pianista e flautista, além de compositor das músicas "*O Ovo*" e "*Canto Geral*". Os demais músicos que compõem o quarteto são Theo de Barros (violão e contrabaixo), Heraldo do Monte (guitarra, viola e violão) e Aírto Moreira (bateria e percussão).

O grupo, originalmente chamado "Trio Novo" - os mesmos componentes, sem Hermeto - foi criado para acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré em *turnê*, apresentações e gravações do seu álbum "*Canto Geral*" (1968). Com a entrada de Hermeto Pascoal em 1967 o, agora, *Quarteto Novo* grava o seu único álbum, e dissolve-se

dois anos depois, sem ter lançado nenhum outro trabalho. Em 1967, acompanharam Edu Lobo e Marília Medalha na apresentação da música “*Ponteio*”, vencedora do 3º Festival de Música Popular Brasileira. O álbum “*Quarteto Novo*” foi reeditado em 1973. Após Aírto Moreira, baterista e percussionista do grupo, ir aos EUA o quarteto se manteve, por um curto período, com o baterista “Nenê”, hoje uma referência como instrumentista e compositor do cenário da música instrumental brasileira.

O grupo e o álbum “*Quarteto Novo*” representam um “episódio” da música brasileira que condensou dentro de um só projeto as individualidades artísticas de grandes músicos, no qual cada um deles viriam a tornar-se referência também nos respectivos instrumentos. Trata-se de um “episódio” particularmente feliz já que coagula, dentro de uma sonoridade sólida e fluida, quatro artistas que além de serem instrumentistas, eram grandes compositores e “mentes inovadoras”.

A variedade de sonoridades, atmosferas e clímax diferentes é também fruto dessa combinação “complexa” de individualidades fortes. Na primeira música, “*O Ovo*”, de Hermeto Pascoal, a influência do *baião* é a mais marcante tanto no ritmo, quanto na melodia e temática. A quarta música do LP, “*Algodão*”, é de Luiz Gonzaga, o “rei do *baião*”. É evidente que o *baião* torna-se um elemento sincrético que atravessa a paisagem sonora do álbum, porém sem enclausurar a música em um “estereótipo” de etnicidade nordestina.

Todo o material temático e rítmico do *baião* é reelaborado em uma atmosfera mais abstrata, rarefeita e geralmente mais “leve” ritmicamente. A viola de Heraldo do Monte funde as sonoridades acústicas e instrumentais brasileiras com a grande riqueza harmônica e rítmica que a improvisação *jazzística* proporciona. O *tema*, tocado no piano de Hermeto Pascoal, se move ao longo de um tapete hipnótico, uma *vamp modal* criada pela viola, o baixo e a bateria. A referência a Luiz Gonzaga é rarefeita, em uma linguagem que dissolve os elementos “sincréticos” incorporados e, dessa forma, o *baião* torna-se recomposto e renascido em um contexto instrumental que tem um dos seus centros propulsores na improvisação, onde os materiais rítmicos, harmônicos e melódicos são fragmentados e recompostos em um “ambiente” de interação constante dos músicos.

Durante a improvisação os músicos estabelecem “relações estéticas” entre eles, e com os próprios “*expect-atores*”. Nos diferentes campos dessas relações, os elementos técnicos e musicais originados em contextos diferentes, as experiências individuais, as redes

"transculturais", se recombina sincréticamente dentro de um campo relacional, gerado pela prática e pela "performance" da improvisação.

Todas as músicas do álbum "Quarteto Novo" são atravessadas por uma vontade de criar clímax e dinâmicas diferentes, que permitam a cada músico ter um amplo espaço de "manobra" para colocação das próprias ideias originais e das próprias individualidades artísticas durante a improvisação.

O álbum *Quarteto Novo* foi premiado com o *Troféu Roquette Pinto* e o *Troféu Imprensa*. Uma das marcas desse álbum é a união do *baião* como a sofisticação do *jazz*, entendido aqui não como "estilo musical", mas como prática de compor e recompor elementos "sincréticos" e individuais dentro do campo de relações estabelecidas nas tramas da improvisação e que, após as experiências "extremas" de Coltrane e Coleman, certamente tornaram-se mais soltas e livres das amarras rítmicas e harmônicas que o próprio *jazz* contribuiu em criar.

Como consequência dessa "conexão espiritual" com o *jazz*, e particularmente com aquele de vanguarda, em 1969 após a dissolução do *Quarteto Novo*, Hermeto Pascoal vai para os EUA, a convite de Flora Purim e Airto Moreira, para gravar com eles dois LPs. Nessa mesma época Hermeto Pascoal conhece Miles Davis e grava com ele duas de suas composições: "*Nem um talvez*" e "*Igrejinha*". Airto Moreira seria convidado, durante o mesmo ano, a participar em um dos álbuns de "*fusion*" mais importantes, "*Bitches Brew*", de Miles Davis. Em 1973, de volta ao Brasil, Hermeto grava o seu primeiro LP solo "*A música livre de Hermeto Pascoal*".

Em poucos anos, Hermeto tornou-se uma referência musical reconhecido pelo seu talento e criatividade, e participou de *turnês* internacionais e grandes festivais de renome, como o *Festival de Montreaux*, na Suíça.

Heraldo do Monte também tornou-se referência, a qual sua própria estética musical é permeada pelos vários "sotaques" brasileiros. Mesmo em contextos mais "*jazzísticos*", a guitarra de Heraldo do Monte se diferencia dos ecos redundantes da música brasileira, que encontrou nas metrópoles - principalmente Rio de Janeiro e São Paulo - a oportunidade de se conhecer e reconhecer, se mesclar e sincretizar-se.

O fato curioso que rodeia a produção do trabalho "*Quarteto Novo*", mas que de uma certa forma se reflete transversalmente na estética do álbum, é que os integrantes se propuseram parar de ouvir música por um ano. Heraldo do Monte disse, em um entrevista recente realizada por uma *web tv* (*Venegas Music TV*), que essa foi uma estratégia decidida conjuntamente, com a intenção de recuperar as

sonoridades "brasileiras" das próprias memórias musicais e transformá-las em influências para a construção de uma "nova linguagem de improvisação", que reproduzisse em um contexto *improvisativo* as sonoridades das bandas de *pifanos, cantadores de violas e repentistas*. Essa sonoridade que recupera a memória "acústica" é reproduzida em várias partes do álbum. O efeito "acústico" que remete às sonoridades das músicas nordestinas é recriado principalmente pela combinação entre a viola - ou violão - de Heraldo do Monte e a flauta de Hermeto Pascoal.

Essa combinação "acústica" destaca-se na sétima música do álbum, "*Misturada*", de Geraldo Vandré e Airto Moreira, escolhida para ser analisada nestas páginas.

O elemento da "acústica" torna-se importante dentro de um discurso que pretende criar uma nova linguagem de improvisação. Só que essa nova "acústica", inspirada na música regional, não se estende a todo álbum, mas se mistura com uma paisagem "acústica" e uma concepção *jazzística* da improvisação, onde a variação harmônica, rítmica e melódica tornam-se uma constante da criação musical.

Os sons acústicos "regionais" se misturam em uma nova paisagem sonora, que cruza elementos do Atlântico Negro Brasileiro (como, por exemplo, o *baião e o maracatu*), com os fluxos metropolitanos do *jazz* de vanguarda. A liberdade perseguida pelo *Hard-Bop* ou pela *Fusion* é também uma liberdade "acústica", principalmente das amarras estilísticas, que definem com quais instrumentos deve-se tocar em um conjunto para ser considerado daquele "estilo" musical.

O material rítmico e temático da música "*Misturada*" é oriundo do *maracatu*, ritmo afro-brasileiro que originou-se no nordeste, no estado de Pernambuco, a partir da experiência sincrética das *congadas* que, por sua vez, são manifestações culturais e religiosas celebradas em algumas regiões do Brasil.

As festas do *Congado* estão ligadas a igreja *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* e a lenda de "Chico Rei", imperador do Congo que chegou como escravo em Minas Gerais com outros quatrocentos escravos negros. Durante a sofrida travessia Francisco, batizado como "Chico Rei", perderia a sua esposa e os seu filhos, sendo que, só um deles sobreviveria. *Chico Rei*, trabalhando nas minas como escravo, conseguiu esconder ouro nos próprios cabelos e comprar a liberdade dele e do seu filho. Para comemorar sua libertação *Chico Rei* dança na igreja e sucessivamente casa-se com um nova rainha, obtendo assim a liberação dos seus quatrocentos súditos. Adquire as minas de *Encardideira*, em seguida *Chico Rei* e seus ex-súditos fundam a

irmandade do Rosário e constróem a igreja do alto da *Santa Cruz*. Por ocasião da festa dos Reis Magos, em janeiro, e na de Nossa Senhora do Rosário, em outubro, havia grandes solenidades generalizadas com o nome de “Reisados”, onde *Chico Rei* coroado aparece com ricos trajes, acompanhado pela rainha, a corte, dançarinos e músicos.⁴⁴

O *congado* (ou *congada*) é um movimento sincrético que desconstrói e utiliza os elementos da religião católica para celebrar a libertação dos escravos. A música torna-se parte dessa celebração sincrético-religiosa, vinculada a um movimento cultural maior envolvendo danças, cantos e outros rituais religiosos expressos na *Festa do Rosário*, realizada em outubro.

Os instrumentos musicais utilizados na *congada* são *cuíca*, *caixa*, *pandeiro* e *reco-reco*. Os *congadeiros* vão atrás da cavalgada que segue com uma bandeira de Nossa Senhora do Rosário e acompanham o cortejo que levará ao momento mais alto da festa: a coroação do rei do Congo.

A escolha do *maracatu* na música “*Misturada*”, que como elemento musical se inscreve na procedência sincrética e transcultural das *congadas*, coloca novamente em movimento as paisagens que o originaram, bem como toda essa rede de signos, *ideoscape* e *ethnoscape* que as constituem.

Um elemento relevante, é que o ritmo da música “*Misturada*” é um 7/4, isto é, um tempo *sincopado* - nesse caso “antecipado”- que termina antes de completar a unidade temporal binária. O tempo 7/4 é o que se define uma “*métrica impar*” (*Odd meter*, em inglês), que musicalmente corresponde a um tempo musical *sincopado*, nesse caso que antecipa a conclusão “natural” do *beat*⁴⁵. O uso de *métricas impares* dá um sentido de instabilidade na pulsação, que nesse caso é “antecipada” na sétima parte de uma fração temporal (7/4) e não em sua resolução estável (4/4).

Isso torna-se particularmente interessante porque o primeiro compasso “ímpar” que surgiu na música brasileira foi o 3/4, em valsas e choros-valsas, e foi introduzido através das danças européias, como a *valsa* e a *polka*, para constituir-se sucessivamente como elemento autônomo a ser reelaborado sincréticamente, no Brasil principalmente através do *choro* (ver capítulo II).

44 Fonte: Wikipédia.

45 Beat é a delimitação do dito “compasso” musical, entendido como unidade temporal que reproduzida dentro da música materializa o dito “tempo constante”.

Foi a partir dos anos '60 que os compassos ímpares passam a ser frequentemente usados como recursos de criação, principalmente na elaboração e desenvolvimento de variações de ritmos brasileiros conhecidos, não somente com a música instrumental, mas também com obras como "*Cravo e Canela*" - um samba em 3/4 composto por Milton Nascimento em 1972- ou "*Jequibau*", de Mário Albanese e Ciro Pereira, composta em 5/4, em 1965. (SANTIAGO L., EZEQUIEL C., 2009)

A música "*Misturada*" do *Quarteto Novo*, em 7/4 foi, então, uma das primeiras a experimentar a adaptação dos compassos ímpares aos ritmos brasileiros, e Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, a partir da experiência de Quarteto Novo, foram fundamentais para divulgar as novas reelaborações "ímpares" dos ritmos brasileiros, como *samba*, *baião* e *maracatu*. (ibid.) Entre os compositores contemporâneos que exploram a técnica das "métricas ímpares" somam-se Dave Douglas, Dave Holland, Steve Coleman, Charles Mingus, Stravinsky, Hermeto Pascoal, Nenê, Lupa Santiago. (ibid.)

De um ponto de vista de improvisação, a música em métricas ímpares representa um grande desafio, pois o *compasso* (a "pulsção") muda, de modo que, também, as "*frases*" mudam de lugar, se deslocam. As dificuldades harmônicas aumentam consideravelmente, já que a parte "rítmica" do instrumento harmônico (como piano, guitarra, etc) precisa ser completamente readaptada a uma *pulsção* "deslocada" e *sincopada*, mesmo se regular. (ibid.)

Uma das principais características do álbum de *Quarteto Novo* é a *mescla* de ritmos, *paisagens acústicas* e temas "regionais" brasileiros partindo de uma concepção de improvisação *jazzística* e contemporânea. Característica essa, responsável por esse "episódio" feliz da música contemporânea, levado adiante por seus integrantes - mesmo após o desfecho do quarteto - também em suas respectivas carreiras *solo*.

III.3. "RAPAZ DE BEM", DE JOHNNY ALF

A terceira música escolhida, para ser analisada, é "*Rapaz de Bem*", de Johnny Alf, ou melhor, Alfredo José da Silva, que no começo da década de '50, misturando *samba*, *jazz* e harmonias "impressionistas", foi considerado como um dos pioneiros no processo de transformação da estética musical, que deu novos rumos à música popular brasileira.

Uma das razões da escolha dessa música é que ela tem *letra*, que liga a biografia aos fluxos das metrópoles modernas e antecipa, de certa forma, algumas das novas sensibilidades da *Bossa Nova*.

Entre os que são indicados como precursores da *Bossa Nova*, Johnny Alf é o que mais se aproxima do nascimento do "gênero", porém preferiu seguir uma trajetória "alternativa" ao movimento da *bossa nova* e, num certo sentido, paralela.

Johnny Alf foi autor de clássicos que ainda são considerados referência obrigatória aos apaixonados e curiosos da *Bossa Nova*, e mesmo antes, ele foi muito ativo nas cenas musicais de Rio de Janeiro e São Paulo. Por essa razão, acabou influenciando muitos músicos que assistiam aos seus *shows*, entre eles Tom Jobim, João Gilberto e Carlinhos Lyra.

Antes de se mudar para São Paulo, Alf era pianista do Hotel Plaza de Copacabana, no Rio de Janeiro, onde tocava composições próprias, como "*Rapaz de Bem*", "*Céu e Mar*", "*O que é mar*", "*Estamos sós*" e "*É só olhar*", que viriam se tornar "as irmãs mais velhas da futura bossa nova" (CASTRO, 1990, p. 95). Alf também tocava o *jazz* de George Shering e Lennie Tristano, além de algumas composições de jovens cantores e músicos que corriam para ouvi-lo, como Tom Jobim, João Gilberto, João Donato, Paulo Moura e Baden Powell. O Hotel Plaza não era um grande "sucesso" em termos de freguesia e era freqüentado principalmente por músicos que, além de ir para ouvir Johnny Alf, encontravam nesse lugar a possibilidade de *jam sessions*, onde Alf e Donato mostravam os seus conhecimentos *jazzísticos*, porém a maior parte do repertório era composto principalmente por *sambas-canções* e *foxes*.

Às vezes, Alf acompanhava João Gilberto, que cantava sem violão, no canto escuro da boate. Um dos grandes momentos era a apresentação - à luz do lampião da porta do Hotel Plaza - de um quarteto vocal composto por Johnny Alf, Carlinhos Lyra, João Donato e João Gilberto. Durante o período no Hotel Plaza, mais ou menos até 1955, formou-se aos poucos uma comunidade artística que experimentava novos sincretismos musicais, que em poucos anos, e a partir de alguns desses músicos (como Jobim e Gilberto) resultaram no que é hoje conhecida como *bossa nova*. (ibid., p. 97). Johnny Alf aceitou uma proposta de trabalho em São Paulo e se mudou para lá, deixando Rio de Janeiro e a comunidade musical carioca que deu origem à *bossa nova* e que ele tinha contribuído a criar. Nas palavras do próprio Johnny Alf :

"Toda essa época, anos 1940, é muito mal estudada. Quase não é mencionada, e é a que marcou a transição do que é tradicional para o que foi a bossa, em que as duas coisas se engatam. As

músicas do Custódio Mesquita, por exemplo, embora escritas do modo tradicional, já eram avançadas harmônica e melodicamente. Você sente isso em *Noturno*, feita nos moldes atuais, em *Rosa de Maio* [...] Foi numa música do Custódio, *Velho Realejo*, que eu tomei conhecimento pela primeira vez de um acorde dissonante. Na hora, achei esquisito.

(RODRIGUES, J. C., 2012, p. 16)

Certamente a biografia de Johnny Alf nos oferece uma versão diferente da história contada pelos apologistas da *Bossa Nova* (CASTRO, 1990) ou pelos defensores da identidade nacional (TINHORÃO, 1998). A respeito da *Bossa Nova*, Johnny Alf afirma:

“Eu acho que antes da Bossa Nova já tinha muita gente fazendo bossa nova. Quando eu estudei piano eu me liguei muito nos compositores pouco comerciais da música brasileira. O Valzinho, autor de *Doce Veneno*; o José Maria de Abreu; o Bonfá; o Lírio Panicalli; o Rdamés Gnatalli, que fez *Amargura*. Eu sou da opinião que ninguém inventa, todo mundo tem uma fonte.” (ibid., p. 19)

Simultaneamente, citando as suas "fontes", Johnny Alf, se coloca dentro de um contexto maior que o antecede, opondo-se a hipótese que ele foi algum tipo de "precursor" (da *bossa nova*) ou que inventou um estilo específico (o *Samba-Jazz*). Na sua estética musical, e na percepção que ele tem da sua música, permanece o conceito de "mistura", entendida como um "cruzamento" de campos aparentemente distantes. Ele mesmo a descreve assim:

“Acho que eu misturei tudo isso na minha cabeça, a música brasileira, as canções americanas, o jazz, mais os filmes musicais que eu assistia, e saiu alguma coisa. Minha música é difícil. É que eu tenho uma escala modulada, que não é bem aceita pelas gravadoras. Modulada é a música que tem vários tons, uma frase num tom, outra em outro tom. Irregular.” (ibid., p. 24)

Antes de tornar-se músico profissional, Johnny Alf tocava no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), participando dos *shows* e das

classes de "conversação" em inglês. A razão principal de sua presença era a capacidade de tocar "música americana", uma linguagem que já tinha assimilado muito bem, principalmente através do cinema. Quando entrou em contato com o IBEU, Johnny Alf participou da formação de um *fan club*, voltado à apreciação da música americana.

O nome "Johnny Alf" surge durante uma das exibições do IBEU, na Rádio Ministério da Educação: "Alf" era o diminutivo do seu nome "Alfredo", que era como o chamava seu professor de inglês americano do curso; e "Johnny" foi dado, na hora da apresentação dos músicos por uma colega de turma, pela razão de ser um nome muito popular nos EUA. A partir desse momento Alfredo José da Silva torna-se Johnny Alf. (ibid., p. 25)

A biografia de um pseudônimo nos oferece pontos de vista diferentes sobre a identidade. Uma identidade que se multiplica no encontro com os "outros" e traz consigo os fragmentos de uma ruptura do nome e da "unidade" da experiência.

Johnny Alf se desligou da família que o criara por causa da música. A mãe era empregada doméstica e o pai faleceu quando ele era ainda pequeno. A família onde a mãe trabalhava possibilitou os primeiros estudos de piano erudito e popular, mas a sua própria família não enxergava a música como profissão, apenas como diversão. Depois de ter trabalhado como contador e servido o exército, Johnny Alf foi morar sozinho passando por muitas dificuldades, e voltou a ver sua família somente 19 anos depois. O que acontece é de fato uma ruptura com a família, que traz em seguida uma grande solidão, de um garoto da Villa Isabel, pobre e negro, que tentava se tornar um artista, mais que um "profissional" (ibid., p. 22). Mas essa ruptura ia além da perda dos laços familiares, como relata o próprio Johnny Alf:

“Quando vim trabalhar em Copacabana, morando sozinho, era um deslumbramento só. Enchia a cara, ficava na rua até as tantas, passei por essa fase também, de cair no mundo livre. A bebida me deixava um pouco à parte dos problemas que eu tinha. Eu dormia na rua, encostava de lado e dormia encostado em alguma coisa, como qualquer pessoa que bebe. Bebia muito por causa da questão da família, ficar afastado do pessoal, isso me marcou muito, eu ter sido criado por eles, e depois ter de me afastar por causa da profissão. Fiquei muito magoado por não ser compreendido. Resolvi ir em frente e fui, me reconstruindo,

enfrentando os obstáculos de frente. Daí nasceu o Rapaz de Bem.” (ibid., p. 23)

A quebra de um laço de sangue o leva a um "deambular" pelo Rio de Janeiro. O tema da "liberdade", presente em sua música, está conexo com essa ruptura e esse "deambular". Na experiência de Johnny Alf a ruptura representa um primeiro passo pela liberdade e autonomia, e isso se reflete em sua música e particularmente em "*Rapaz de Bem*". A respeito de seu surgimento, Johnny Alf relata:

“Rapaz de Bem eu fiz em 1951, 1952. O pessoal ouvia e gostava, dizia que era samba moderno, mas eu não tinha consciência, era intuitivo. Na época que eu fiz a música estava bem despreocupado, começando a curtir a vida como jovem, pois tendo sido educado naquela rigidez, quando comecei a ser músico eu descobri o mundo. Talvez eu tenha feito como uma apologia da liberdade que eu estava sentindo.” (ibid., p. 25)

O primeiro disco de Johnny Alf é de 1952, um 78 *rpm* com duas músicas instrumentais: “*De Cigarro em Cigarro*” (de Luis Bonfá) e “*Falseta*” (composição própria). A formação contava Alf no piano, Vidal no contrabaixo e Garoto no violão, um trio no estilo dos primeiros álbuns de Nat King Cole.

O primeiro *longplay* foi lançado só em 1961, intitulado "*Rapaz de bem*", traz 12 músicas, entre as quais a homônima "Rapaz de bem" (que é a terceira e última música escolhida neste capítulo para a análise).

A história dessa música carrega várias rupturas da unidade identitária formada por "nome-família-trabalho-estado civil", e libera a sua energia criativa dentro dos fluxos da metrópole, que possibilita o surgimento de novas identidades. A letra da música "Rapaz de Bem" diz:

*Você bem sabe eu sou rapaz de bem
E a minha onda é do vai e vem
Pois com as pessoas que eu bem tratar
Eu qualquer dia eu posso me arrumar*

*Vê se mora no meu preparo intelectual
É o trabalho a pior moral
Não sendo a minha apresentação*

E o meu dinheiro só de arrumação

*Eu tenho casa, tenho comida,
Não passo fome, graças a Deus
E no esporte eu sou de morte*

*Tendo isso tudo eu não preciso de mais nada, é
claro
Se a luz do sol vem me trazer calor
E a luz da lua vem trazer amor
Tudo de graça a natureza dá
Pra que qu'eu quero trabalhar?*

É evidente que o tema do "trabalho" é tratado com certa ironia, mas embaixo da casca dura dessa "leveza", existe uma crítica profunda: "*é o trabalho a pior moral*". O aspecto "moralizante" do trabalho é uma das características da cidade moderna, sendo o trabalho, junto com a fábrica, os sindicatos, os partidos políticos e o Estado, os elementos constitutivos de uma identidade fixa e imóvel. A ruptura do nome, dos laços familiares, da ética do trabalho é também a ruptura de um aprisionamento identitário.

A letra não fala simplesmente de um rapaz de bem com a vida por ser bem situado financeiramente e não precisar trabalhar, curtindo a vida, o sol e o mar, mesmo se algumas imagens podem lembrar uma poesia *bossa novista* - "sol e mar", "o amor, o sorriso e a flor" etc. A crítica a ética do trabalho "evoca" também a figura do "malandro" que habita muitos sambas.

Outra das gravações brasileiras mais antigas é o samba "Lenço no Pescoço", escrito por Wilson Batista e gravado por Sílvio Caldas em 1933. A sua letra descreve com detalhe o modo de vida de um típico malandro:

*Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando /
Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu
passo gingando / Provoco e desafio / Eu
tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que
eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo
quem trabalha / Andar no miserê / Eu sou
vadio / Porque tive inclinação / Eu me
lembro, era criança / Tirava samba-canção*

O malandro caracteriza-se por um jeito de ser e também de se vestir que bebem na fonte de um dos personagens folclóricos do Catimbó ⁴⁶ e da Umbanda ⁴⁷, *Zé Pelintra*, um boêmio bom de coração mas de modos "selvagens". Além de ser considerado, por exemplo, pela Umbanda como o "espírito patrono" dos bares e locais de jogos, é também considerado "patrão dos pobres". O jeito típico de se vestir é um terno branco, chapéu Panamá, gravata vermelha ou grená e sapatos de cromo. A lenda conta que *Zé Pelintra* nasceu no sertão do Estado de Pernambuco. A fuga de uma terrível seca transformou-se na busca de uma nova vida em Recife. Aos 3 anos, depois de ter perdido a mãe, tornou-se um "menino de rua", que dormia escondido no porto e sobrevivia de expedientes. Mais tarde, adolescente, tornou-se um grande jogador de cartas e dados, vivendo a noite no meio de mulheres e brigas.

⁴⁸

Na Umbanda *Zé Pelintra* é considerado como uma alma desencarnada que auxilia o bem da humanidade, para expiar uma vida anterior de grande dissipação material. Por essa razão esse espírito é invocado quando se necessita de ajuda com questões financeiras e questões domésticas. É considerado um "obreiro da humanidade", que

⁴⁶ Catimbó é um conjunto específico de atividades mágico-religiosas, originárias da Região Nordeste do Brasil. Conhecido desde meados do século XVII, o catimbó resulta da fusão entre as práticas de magia provenientes da Europa e rituais indígenas de pajelança, que foram agregados ao contexto das crenças do catolicismo. Conforme a região de culto, influências africanas podem ser notadas, de forma limitada, entretanto. A *Stricto sensu*, o catimbó não pode ser considerado uma religião, uma vez que não reúne em sua estrutura elementos doutrinários próprios, como dogmas ou liturgias. Assim, concebe-se o catimbó como um culto, um sistema mágico calcado sobre os preceitos do catolicismo popular. Nas sessões, cultuam-se os santos católicos, a Virgem Maria e Jesus Cristo, bem como as ervas sagradas e a árvore da Jurema, onde se apoia toda a organização do catimbó. (*Wikipedia*)

⁴⁷ Umbanda é uma religião heterodoxa brasileira, cuja evolução do polissincretismo religioso existente no Brasil foi resultado de motivações diversas, inclusive de ordem social, que originaram um culto à feição e moda do país. O vocábulo é oriundo da língua quimbundo, de Angola, e significa arte de curar, segundo a Gramática de Kimbundo, do Professor José L. Quintão, citada na obra *O que é a Umbanda*, de Armando Cavalcanti Bandeira, editora Eco, 1970. Já os autores de vertente esotérica fazem alusão ao sânscrito a partir da junção dos termos Aum e Bandha, o elo entre os planos divino e terreno. A palavra mântica Aumbandhan teria sido passada de boca a ouvido e chegado até nós como A Umbanda. (*Wikipedia*)

⁴⁸ *Wikipedia*.

faz obras boas e de caridade. A sua divindade protetora é Oxun. Os "seguidores" de *Zé Pelintra* concentram-se principalmente nas áreas urbanas de Rio de Janeiro e São Paulo, e nas áreas rurais do nordeste. Ele é chamado "protetor dos pobres" pois o seu culto também se encontra nas áreas urbanas e rurais mais pobres.⁴⁹

A coleção de contos "*Pastores da Noite*", de Jorge Amado, a "*Ópera do Malandro*", de Chico Buarque de Hollanda, a peça teatral "*Boca de Ouro*", escrita por Nelson Rodrigues, oferecem esse perfil do malandro: *bon vivant*, contrabandista, orgulhoso, vaidoso, generoso e grande amante. A "malandragem" muitas vezes é vista com simpatia também por ser uma "atitude" da pobreza. O malandro usa a inteligência para lidar com uma "privação", que antes de tudo é a privação das Instituições que deveriam atendê-lo.

Esse seu ressentimento com a sociedade não tem o propósito de mudar a ordem vigente ou o *status quo*, mas de atravessá-los com uma ideia de satisfação, sucesso e superioridade que priva de "sentido" a diligência do trabalho cotidiano. A imagem oposta a do "malandro" é a do "caxias" que, ao contrário, tem características "repressivas", também como um observador "radical" das normas sociais, das leis e dos bons costumes.

A obra "*Dona Flor e Seus Dois Maridos*", escrita por Jorge Amado, é um exemplo dessa contraposição e desse convívio simbólico entre essas duas figuras do imaginário popular. Dona Flor, a protagonista da história, torna-se viúva de seu primeiro marido, Vadinho, um típico "malandro". Depois de ter se casado com seu segundo marido, Teodoro, um típico "caxias", o espírito de Vadinho retorna forçando Dona Flor a viver um triângulo amoroso entre ele e Teodoro.⁵⁰

A figura do "malandro" é propositalmente imoral. E a imoralidade é uma das características da liberdade do malandro: uma liberdade das normas sociais e morais. O trabalho é, antes de tudo, um dos veículos dessas normas. Por essa razão, a revolta contra as normas não pode excluir o trabalho. O "Rapaz de Bem" não é um "malandro" no sentido tradicional, mas de certa forma deve muito a eles. Mesmo a característica de "ser do bem" ou "ser bom de coração", mesmo não respeitando as normas sociais e morais, é uma das características principais do "malandro". O "Rapaz de bem" é um tipo malandro

⁴⁹ Wikipedia.

⁵⁰ Wikipedia.

metropolitano, que deixou a "arte de viver" na Vila Isabel, para transformar a própria vida em arte, através da música.

"Rapaz de bem" é rica de novidades harmônicas, melódicas, estruturais e temáticas. A melodia principal é simples, mas não contém refrão. Se estende como um fluxo, do início ao fim da música, sem nunca se repetir. Essa é também uma das características da *bossa nova*.

Mesmo sendo simples, a melodia principal é constantemente transformada pela interpretação de Johnny Alf, que utiliza continuamente *cromatismos e saltos*, como no *be-bop*, sempre variando a forma da melodia.

De um ponto de vista rítmico, por exemplo, a melodia é frequentemente atrasada ou adiantada e a pulsação da música e as frases musicais são "deslocadas". O motivo melódico principal é composto basicamente por uma frase, que se desenvolve através da repetição da sua figura rítmica, enquanto as notas mudam conforme o andamento da harmonia.

A transformação do contexto harmônico cria complexidade na improvisação, já que a dinâmica *call and response* (ou *antífona*, ver capítulo I e II) se confunde nas mudanças harmônicas, que obrigam a uma mudança de notas e, muitas vezes, de tonalidade.

Na interpretação de Johnny Alf, a melodia soa dissonante e tensa pois, muitas vezes, aproxima cromaticamente as notas da tonalidade, isto é, através de notas que atrasam a resolução dentro da tonalidade.

Essa técnica, típica do *be-bop*, cria uma dissonância momentânea e uma consequente instabilidade na melodia, enfatizado pelas notas de "tensão" usadas na harmonia como, por exemplo, a *quarta aumentada*, que corresponde ao *trítono* (ver capítulo I). Também, alguns acordes de clichês harmônicos (II-V) são substituídos por acordes de *trítono*. O uso da *dissonância* e da *tensão* é uma presença constante tanto na melodia quanto na harmonia. (BITTENCOURT, 2006)

Ao contrário, o ritmo provém basicamente do *samba*, que é tocado de uma forma mais "solta" na bateria e com uma forte ênfase nos pratos, e não nos tambores, outro elemento típico do *be-bop*. O experimentalismo harmônico e melódico de "*Rapaz de Bem*" não se estende a todo o LP homônimo que, por sua vez, contém baladas clássicas e sambas-canção no estilo de Noel Rosa e Dorival Caymmi.

O interesse de Johnny Alf pelo *jazz* se dá principalmente pela liberdade que esse tipo de improvisação proporciona e pelo dinamismo desencadeado pela busca por inovações, novas possibilidades e novos sincretismos. Nesse sentido, sua performance é *jazzística* além, claro, do

uso de alguns recursos harmônicos, melódicos e rítmicos do *be-bop* e do *swing*, que representavam o *jazz mainstream* do final dos anos '40.

O *jazz* valoriza muito a improvisação, o lado instrumental da música, a experimentação. O sentimento de empatia com o *jazz* levou também a *bossa nova* se caracterizar, em um primeiro momento, mais como uma "forma de tocar" que como um "repertório" (CASTRO, 1990). E os conjuntos instrumentais inspirados no *jazz* experimental de Coltrane e o *hard bop* de Rollins misturado com samba, foram mais tarde definidos com o rótulo *Samba-Jazz*.

Desde o final dos anos 30, na Rádio Nacional, o maestro Radamés Gnattali, experimentava arranjos e orquestrações de sambas com cordas e metais. E tinha Villa-Lobos. E o movimento antropofágico. O processo de renovação da música e da arte brasileira começou em plena Era Vargas, ou mesmo antes nos quilombos sincréticos de *Exu*, e depois se intensifica com Zé Pelintra, malandros e rapazes de bem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das hipóteses a ser verificada, com esta pesquisa, era a própria relevância do tema, o Samba-Jazz. Como resultado do percurso trilhado, posso responder que é devida principalmente à sua natureza de interstício transcultural no mundo artístico e musical contemporâneo.

Como peculiar forma de linguagem artística nascida a partir de nichos da sociedade brasileira, o Samba-Jazz nos oferece um ponto de vista privilegiado para observar a partir das margens - tanto da sociedade brasileira quanto da estadunidense - processos identitários, estéticos e criativos alternativos aos movimentos políticos de nacionalização cultural e as contínuas tentativas de homogeneização, feitas pela indústria do entretenimento.

Podemos acrescentar ainda que a importância do Samba-Jazz, como fazer e fazer-se estético e artístico, não só tensiona as relações entre cultura e identidade, cultura e mercado, cultura e Estado, mas é um dos principais impulsos para o desenvolvimento e o amadurecimento do que hoje é conhecida como Música Instrumental Brasileira, caracterizada por suas estéticas sincréticas e transculturais.

Um dos conceitos que o Samba-Jazz tensiona, através da sua estética musical e da sua linguagem, é o conceito de “autenticidade” em particular aquela que geralmente fundamenta o conceito de cultura em relação a uma pressuposta identidade. A ideia de uma cultura autêntica, que permanece fixa e imobiliza os espaços identitários, se opõe às culturas transitivas que se originam em espaços indefinidos e temporários. Nos processos transculturais as relações modificam ambas as partes, e dão vida a um fenômeno com características de complexidade, novidade, originalidade e independência.

A ideia de usar o adjetivo “transcultural” no título, do presente trabalho, emerge da intenção de gerar um ruptura com o conceito de homogeneização cultural global, pondo o acento sobre os processos de localização. A ideia de processos culturais capazes de ser, simultaneamente, locais e globais torna o âmbito “nacional” um conceito inadequado como veiculador “político” de uma visão purista fundada em uma homogeneidade e uma autenticidade mitológicas.

O Samba-Jazz é um fenômeno limiar. Esses lugares indefinidos e de transição da produção cultural exigem pesquisa, pois a multiplicação dessas interzonas e desses espaços limiares opõem-se a fixidez dos lugares identitários. O estudo dos lugares limiares da produção cultural permite-nos um melhor entendimento dos processos sociais, culturais, urbanísticos, psicológicos e artísticos contemporâneos.

Analisar o Samba-Jazz como partícipe desses processos quer dizer, também, reconhecer o papel da música - de certa música - como força crítica que se opõe a um eu identitário fixo e imóvel. Nessa perspectiva, esse eu identitário forma-se a partir da remoção e controle das diferenças em oposição à multiplicidade do sujeito e do que o constitui.

A multiplicidade dos percursos metodológicos traçados nessas páginas, assim como a variedade das fontes utilizadas, traz a reflexão sobre a definição do "dentro" das disciplinas científicas - dos "âmbitos" que definem conceitos, regras, métodos e objetos de pesquisas - e da importância do sincretismo tornar-se, sempre mais, uma prática de pesquisa que proponha contaminar, questionar e transformar esse "dentro" (no qual os processos identitários científicos ainda se mantêm aprisionados) em favor das possibilidades de abertura a um "fora".

Espero enfim, com esta pesquisa, ter feito uma pequena contribuição aos estudos das produções culturais em uma perspectiva crítica, fornecendo um material musical heterogêneo como documento e fonte de problematização.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. *Dissonanze*. Milano: Feltrinelli, 1974.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Theodor W. Beethoven: Philosophie der neuen Musik. In: Tiedeman, Rolf (ed.) *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.

ANDRADE, O. *Manifesto Antropofagico*. Roma: Maltemi, 1999.

APPADURAI, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

_____. *Disjunctive and Difference in the global cultural Economy*. In: FEATHERSTONE, M. *Cultura del Consumo e Postmodernismo*: Roma: Seam-TCC, 1990.

BAKHTIN, M. *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*, 4a ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

_____. *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*. Em: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec/UNESP, 1993 (p. 13 a 50).

_____. *Problemas de Poética de Dostoiévski* -2.ed. - São Paulo: Editora Forense Universitaria, 1997.

BARRETO, Almir Côrtes. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolin*. Dissertação de Mestrado, Unicamp: 2006.

BATESON, G. *Verso una ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1984

_____ ; MEAD M. *Balinese Character, a photographic analysis*. New York: New York Accademy of Sciences, 1942.

BAUDRILLARD, J. *Fatal Strategies*. Nova York e Londres: Semiotext(e), 1990.

BENJAMIN, W. *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.

_____. *Parigi, capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi, 1986.

_____. *Sul concetto di Storia*. Torino: Einaudi, 1997.

BERNAL, M. *Le radici afro-asiatiche della civiltà classica*. Milano: Il Saggiatore, 2011.

BITTENCOURT, A. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

BOHLMAN P. V., SORCE KELLER M., (a cura di) *Antropologia della musica e delle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità. Alla Memoria di Tullia Magrini*. Bolonha: Clueb, 2009.

BRENDT, J. *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975

CANE, G. *Canto Nero. Il free jazz degli anni sessenta*. Bolonha: Clueb, 1998.

CANEVACCI, M. *La città polifonica*. Roma: Seam-TCC, 1993 (Trad: A cidade polifonica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Nobel, 2004).

_____. *Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*. Milano: Costa & Nolan Editori, 1995. (Trad: Sincretismos. Uma Exploração das ibridações culturais. São Paulo: Nobel, 1996)

_____. *Culture eXtreme: mutazioni giovanili tra i corpi della metropoli*. Roma, Meltemi (Trad: Culturas eXtremas. Mutações Juvenis nos corpos das Metropolis, Rio de Janeiro: DP&A, 2005).

_____. *Comunicação Visual*, São Paulo: Brasiliense, 2009.

CARNEIRO, E. *O Quilombo dos Palmares*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.

CASTRO, R. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia da Letras, 1990.

CAZES, H. *Choro: Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, A. (Org.) *Song Book: Bossa Nova, Vol I, II, III, IV e V*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

CHAMBERS, I. *Mediterraneo Blues*, Torino: Bollati Boringhieri editore, 2012.

CLIFFORD, J., MARCUS G. *Scrivere le culture*. Roma: Meltemi, 1997.

CROOK, H. *Beyond Time and Changes: A Musicians Guide for Free Jazz Improvisation*. Advance Music, Rottenburg, Germany, 2006.

D'ALCANTRA, D.; RIBEIRO, G. *Samba-Jazz*. São Paulo: Espaço Cultural Souza Lima: 2009.

DANIELSON, V. *The Voice of Egypt. Umm Kulthumm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

DAVIS, M.; TROUPE, Q. *Miles Davis. A Autobiografia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

DELUZE & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.I. São Paulo: Ed.34, 1995.

DE SOUZA J. A. (2001) Breves considerações sobre identidade nacional e as origens do pensamento social no Brasil. Em Jacó-Vilella A.M., Cerezzo A.C., De Barros Conde Rodrigues H. (Org.) *Clio Psiché ontem: fazeres e dizeres Psi na História do Brasil* (pp. 83-88). Rio de Janeiro: Relume Dumará.

DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ECO, Umberto. *Apocalittici e Integrati*. Milano: Bompiani, 1990.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EL HOULI, J. Demetrio Stratos. *Alla ricerca della voce-musica*. Milano: Auditorium Edizioni, 2003.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, *Samba e Choro*. Seleção de verbetes: Zuza Homem de Mello. São Paulo: Publifolha, 2000.

FASSIO, E. *Blues*. Bari: Laterza, 2006.

FARACO, C. A. O Problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. Em: BRAIT, B. (org) Bakhtin: dialogismo e polifonia. São Paulo: Ed. Contexto, 2009 (p. 95-111).

FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (org.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba/PR; Ed. Da UFPR, 1996.

FERREIRA, T. Entrevista a Arjun Appadurai, *Comunicação & Cultura*, n. 7, 2009, pp. 133-140. FINAZZI-AGRO' E. L' Identità mangiata. Considerazioni sull'antropofagia, in O. de Andrade (a cura di), *La cultura cannibale*, Roma: Meltemi, 1999.

FREITAS D. *Palmares. A guerra dos escravos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e terra, 2011.

_____. *Historia da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Il discorso, la storia, la verità*. Interventi 1969-1984. (A cura di Mauro Bertani). Torino: Einaudi, 1971.

GARCIA, W. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

GAVA, J. E. *A linguagem Harmônica da Bossa Nova*. - 2.ed.revista - São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GOMES, M. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

GUARESCHI, M. F., Flores de Medeiros P., Bruschi M.E. (2003). *Psicologia Social e Estudos Culturais: rompendo fronteiras na produção do conhecimento*. Em Gruareschi M.F., Bruschi M.E. (Org.), *Psicologia Social no Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social* (pp. 23-49). Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GUARESCHI, M. F., Bruschi M.E. (Org.), *Psicologia Social no Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social* (pp. 95-125). Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUCA, D. *O Jovem Noel Rosa*. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

GUZZELLI BERNARDES, A., Diniz Oneish J. C. (2003). *Subjetividade e identidades: possibilidades de interlocução da psicologia social com os Estudos Culturais*. Em Gruareschi M.F., Bruschi M.E. (Org.), *Psicologia Social no Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social* (pp. 95-125). Petrópolis, RJ: Vozes.

HALL, S. (2000) Quem precisa da identidade? Em Tadeu da Silva T., Hall S., Woodward K. (Org.), *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103-133). Petrópolis, RJ: Vozes.

HEBDIGE, D. *Sottocultura*. Ancona-Milano: Editori Associati, 2000.

HERZHAFT, G. *Blues*. Campinas SP : Papirus, 1989.

HERSCHMANN, M. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HOBSBAWM, E. J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e terra, 1989.

LIEBMAN, D. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg : Advanced Music, 1991.

LOMAX, A. *La Terra del Blues*. Milano: Il Saggiatore, 2005.

MAGRINI, T. (a cura di) *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago- London: University oh Chicago Press, 2003.

MONGE, L. *Robert Johnson: I got the blues. Testi Commentati*. Roma: Arcana Edizioni, 2008.

MOURA G. *Sociologia do negro brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Atica, 1988.

MURRAY-SHAFER, R. *The Soundscapes. Our sonic environment and the tuning of the world*. Ronchester/Vermont: Destiny Books, 1994.

_____. *Musica/non musica*, in *Enciclopedia del Novecento*, Torino: Einaudi, 2001.

NEGUS, K. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

NIETZSCHE, F. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *La gaia scienza*. Milano: Adelphi, 1967.

OLIVER, P. H. Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues. London: Studio Vista, 2001.

ORTIZ, F. Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. Madrid: Cátedra, 2002.

PASCOAL, Hermeto. *Tudo é Som*. Editado por: Jovino Santos. Universal Edition Inc, 2001.

PERET B. *O Quilombo de Palmares*. Rio de Janeiro: UFRS, 2002.

PEREZ B. BARAUNÁ L. M. (2001), Algumas reflexões sobre o destino do caráter nacional. Em Jacó-Vilella A.M., Cerezzo A.C., De Barros Conde Rodrigues H. (Org.) *Clio Psiché ontem: fazeres e dizeres Psi na História do Brasil* (pp. 89-93). Rio de Janeiro: Relume Dumará.

POGGI, F. *Angeli Perduti del Mississippi*. Padova: Meridiano Zero, 2010.

POLILLO, A. *Jazz. La vicenda e i protagonisti della música afro-americana*. Milano: Mondadori, 2007.

PORTER, L. *Blue Train. La Vita e la música di John Coltrane*. Roma: Minimum Fax, 2006.

PRADO FILHO K., MONTALVÃO TETI M., A Cartografia como método das ciências humanas e sociais, **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, jan./jun. 2013, n.38, p. 45-59.

RODRIGUES, J. C. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANDRONI, C.. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SANTIAGO L., EZEQUIEL C. *Música Brasileira em Métricas Impares*, São Paulo: Editora Espaço Cultural Souza Lima, 2009.

SAID, E. *Sullo Stile tardo*, Milano: Il Saggiatore, 2009.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do samba-jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Dissertação de Mestrado. PUC-RIO, 2007.

SEVERIANO, J. Uma história da música popular brasileira: das origens á modernidade. São Paulo Ed. 34, 2008.

SILVIA, Márlia T. Barbosa, ARTHUR L. de Oliviera Filho. *Cartola: os tempo idos* - 2. ed. revista e atualizada - Rio de Janeiro: Gyphus, 2003.

SIQUEIRA, M. B. *Samba e identidade nacional: das origens a era Vargas*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

STRAVINSKI, I. *Poetica Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

STRAZZIERI, C., Misse Soares L. F., Moreira M. M., De Assis Lopez M. M., Todescan D.S. Baptista M., Makino Antunes M. A. (2001). Jeca Tatu e a identidade do povo brasileiro: contribuição aos estudos sobre as relações entre psicologia e historia. Em Jacó-Vilella A.M., Cerezzo A.C., De Barros Conde Rodrigues H. (Org.) *Clio Psiché ontem: fazeres e dizeres Psi na História do Brasil* (pp. 77-82). Rio de Janeiro: Relume Dumará.

TADEU DA SILVA, T. (2000) A produção social da identidade e da diferença. Em Tadeu da Silva T., Hall S., Woodward K. (Org.), *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 73-102). Petrópolis, RJ: Vozes.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WILLIAMS, R. *Kind of Blue*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. (2a ed.) Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIGOTSKI, L.S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VISCONTI, E. L. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. In: V Congresso Latino americano de Estudo da Música Popular (IASPM), 2004, Rio de Janeiro.

YURCHAK, A. Necro-Utopia. The politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet, **Current Anthropology**, Volume 49, Number 2, April 2008, pp. 199-224.

ZANELLA, A. V. Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

GLOSSÁRIO MUSICAL ⁵¹

Acorde: Grupo de três ou mais notas (algumas vezes somente duas, dependendo do contexto harmônico) executadas de forma simultânea.

Acústico: Na música popular, diz-se de instrumento, amplificado ou não, cujo som não é produzido diretamente por meios eletrônicos (violão, cavaquinho, flauta, etc.). Também serve para diferenciar dos seus homônimos elétricos ou eletrônicos.

Afinação: Altura do som relativamente a outro som ou a um parâmetro pré-convencionado, como por exemplo, o lá utilizado no diapasão para afinação dos instrumentos.

Agnus Dei: (lat. lit.: Cordeiro de Deus) Quinta e penúltima seção e eultima parte cantada do ordinário da missa romana.

Appoggiatura: Ornamento que consiste em uma nota, geralmente um grau superior aquela principal, na partitura grafada em tamanho menor, e unida a ela por ligadura.

Ária: (do it. aria, lit: ar) Canção isolada ou parte de obras mais complexas, escrita para solista ou para solista acompanhado.

Arpejo: notas de um acorde executadas em sequência, não simultaneamente.

Arranjo: trabalho de adaptação, ou reinvenção de uma melodia ou composição musical.

Atonalismo: Propriedade de uma composição de caráter não tonal; refere-se a um trecho ou obra sem tonalidade definida. Um exemplo é *Tristão e Isolda*, ópera de Wagner.

Baixaria: Na gíria do músico popular, a seção de graves de um conjunto, a linha do contrabaixo ou do baixo elétrico. No choro são as passagens executadas pelo dedo polegar nas cordas mais graves do violão.

⁵¹ As definições desse pequeno Glossário Musical foram tiradas do Dicionário de termos e expressões da música, de Henrique Autran Dourado (ver Bibliografia). Para quem tiver maiores interesses aconselho a leitura desse livro.

Boogie-woogie: estilo pianístico norte-americano que derivou do blues, em meados dos anos 1920.

Contraponto: Termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras pré-estabelecidas.

Crescendo: Termo de dinâmica musical que indica aumento gradual de intensidade e projeção sonora (volume), em determinada nota ou passagem musical.

Cromatismo: técnica musical que emprega notas em seqüências de semitons.

Dissonância: Na harmonia tradicional, grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano. Com a ruptura com o tonalismo, passou-se a entender que a tensão da dissonância não precisa ser obrigatoriamente resolvida.

Dodecafonismo: Técnica composicional baseada na elaboração de séries de doze sons construídas a partir da escala cromática.

Escala: Genericamente qualquer seqüência de notas organizadas ascendente ou descendentemente por tons e semitons.

Frase: Compreendida na música de forma similar á gramática, consiste em uma unidade maior do que o motivo, e equivale a uma ideia musical definida de uma melodia.

Fuga: Técnica de composição que consiste em elaborar por imitação temas entre diferentes vozes. A *Arte da fuga*, obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica.

Fusion: Genericamente, mesclagem de estilos musicais, especialmente entre o rock e o jazz dos anos 1970, como nas últimas fases de Miles Davis.

Glissando: Efeito obtido por instrumentos de cordas, sopro ou canto, consiste em saltar de uma nota a outra sem pouca ou nenhuma distinção

dos sons intermediários. Entre os instrumentos de corda, o efeito é obtido pelo deslizar do dedo, partindo da nota principal até a nota final.

Harmonia: Em termos musicais a harmonia é a combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes e, logo, para produzir progressões de acordes (*progressões harmônicas*). O termo é usado para indicar notas e acordes combinados, e também para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações.

Harmonia Quartal (*harmonia em quartas*) Técnica em que progressões de acordes (progressões harmônicas) favorecem o aparecimento de intervalos paralelos de quartas justas (3 tons e meio), ao contrário das seqüências tradicionais.

Jug Band: (ing. lit: banda de jarras) Manifestação musical de negros norte-americanos do início do século XX que empregava vozes, gaitas, washboard, kazoos, rebecas e violões. O baixo obstinado era executado por uma jarra (*jug*) de *bourbon whisky* assoprada transversalmente no gargalo.

Loop: Na música concreta, alça de fita magnética que repete indefinidamente o trecho recordado.

LP: (Long Play) disco fonográfico de longa duração, gravado e reproduzido na velocidade de 33 rotações por segundo.

Maxixe: Dança urbana surgida no Rio de Janeiro de final do século XIX.

Melodia: De forma genérica, certa seqüência de notas organizadas sobre uma estrutura rítmica.

Metrônomo: Genericamente, qualquer artefato ou aparelho construído para marcar o pulso e a regularidade rítmica.

Modo: Nome usado para ordenar a escala diatônica, organizado em uma seqüência de tons e semitons. O conceito de modo foi introduzido na Grécia Antiga a partir dos estudos de Pitágoras (século IV a.c.) e, posteriormente foi desenvolvido por teóricos gregos Aristóxeno e Boécio (século V d.c.). A ordem modal é a seguinte: jonio (modo da do a do), dorico (modo da re a re), frigio (modo da mi a mi), lidio (modo da

fa a fa), mixolidio (modo da sol a sol), eólio (modo da la a la) e locrio (modo de si a si).

Motivo: Fragmento melódico, harmônico ou rítmico que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja ideia principal predomina.

Multifonia: Técnica de instrumentos de sopro, metal ou voz, consiste na emissão de dois ou três sons simultâneos por um único executante.

Nota de passagem: Como a expressão sugere, uma nota não harmônica, ou seja, estranha ao acorde, ao qual conduz resolvendo-se em uma nota harmônica, servindo-lhe de passagem.

Nota Tônica: Primeira nota de uma escala, define a tonalidade.

Overdub: Na técnica de gravação, a superposição de uma trilha sobre outra preexistente.

Polimodalidade: Sistema de composição e improvisação estruturado sobre mais de um modo simultaneamente.

Poliritmia: Emprego simultâneo de diferentes métricas rítmicas.

Politonalidade: Técnica de composição que utilizava varias tonalidades simultaneamente. Foi impregada por compositores como Holst e Stravinsky, entre outros.

Sample: Um trecho pré-gravado que é inserido eletronicamente em uma música.

Sincope: Deslocamento do acento de um tempo (*sin copado*) antes ou depois da parte dele que deveria ser acentuada.

Standard: Na linguagem do jazz, a música consagrada, parte do repertório de qualquer banda, como por exemplo *Night in Tunisia* (Gillespie) e *Donna Lee* (Parker).

Tema: Em geral, é a parte mais facilmente reconhecível em uma obra ou trecho musical. No *jazz* se usa também para indicar uma música qualquer, um *standard* para improvisação.

Tonalidade: Palavra surgida no período Barroco, designa as relações entre as notas e os acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada *tônica*.

Unísono: Duas ou mais notas de alturas idênticas.

Vamp: No *jazz* e na música popular norte-americana, indica ao músico que uma determinada progressão harmônica ou um determinado acorde devem ser repetidos por um número indefinido de vezes, com o sem improvisação de outros instrumentos, até a entrada do tema propriamente.

DISCOGRAFIA

CAPÍTULO I - Transculturalismo e contemporaneidade.

Abou-Khalil, Rabih (1990 *Al-Jadida*, Enja)
 Almamegretta (1998, *Lingo*, Bmg)
 Bennato, Eugenio (2008, *Grande Sud*, Edel)
 DuOud (2002, *Wild Serenade*, Label Bleu)
 Kaltum, Umm (2008, *Coffret D'Or*, Mlp)
 _____ (2010, *Al Sett*, Buda Musique)
 Napoli Centrale (1975, *Napoli Centrale*, Ricordi) Sepultura,
Raizes/Roots (1996, Roadrunner) Stratos, Demetrios (2009, *Cantare la voce*, Cramp)

CAPÍTULO II - Samba-Jazz e Música Instrumental Brasileira

Jazz

Albert Ayler, *Love Cry* (Impulse)
 Louis Armstrong, *The Peanut Vendor*, (Columbia)
 Dave Liebman, com Wayne Shorter e outros, *Live Under the Sky* (Epic)
 Django Reinhardt, *Sweet Chorus* (Emi)
 Duke Ellington, *Ellington Uptown* (Columbia)
 Benny Goodman, *Live at Carnegie Hall* (Columbia)
 Charlie Parker, *Koko* (Savoy)
 _____, *Bird's Eye*, Vol. 34 (Philology)
 _____, *Live and Private Recordings In Chronological Order*
 (Jazz Up)
 Charles Mingus, *Tijuana Moods* (Rca)
 Chick Corea, *Hymn of The Seventh Galaxy* (Polygram)
 Ethnic Heritage Ensemble, *Hang Tuff* (Open Minds)
 George Russell, *The Essence of George Russell* (Soul Note)
 Grant Green, *Iron City* (32 Jazz)
 Herbie Hancock, *Sound-System* (Columbia)
 Keith Jarrett, *Spirits* (Ecm)
 Lennie Tristano, *Yesterdays* (Capitol)
 Miles Davis, *Milestones* (Columbia)
 _____ *Kind of Blues* (Columbia)
 _____ *Bitches Brew* (Columbia)

- _____ *In a Silent Way* (Columbia)
 _____ *Filles De Kilimanjaro* (Columbia)
 _____ *Dark Magus* (Columbia)
 Modern Jazz Quartet, *Modern Jazz Quartet* (Atlantic)
 Joe Lovano, *Sounds of joy* (Enja)
 Joe Zawinul, *Vienna Nights* (Bird Jam)
 John Coltrane, *Blue Train* (Blue note)
 _____, *Soul Trane* (Prestige)
 _____, *Coltrane's Sound* (Rhino)
 _____, *Coltrane plays the blues* (Rhino)
 _____, *Giant Steps* (Rhino)
 _____, *My Favorite Things* (Rhino)
 _____, *Ascension* (Impulse)
 _____, *Olé Coltrane* (Atlantic)
 _____, *The Complete Africa/Brass Sessions* (Impulse)
 _____, *Live at the Village Vanguard* (Impulse)
 _____, *A Love Supreme* (Impulse)
 _____, *Meditations* (Impulse)
 _____, *Transition* (Impulse)
 John McLaughlin, *My Goals Beyond* (Douglas) Pat Metheny, *Secret Story* (Geffen)
 Sidney Bechet, *The Sheik of Araby* (Bmg) Sonny Rollins, *Freedom Suite* (Riverside) Wayne Shorter *Atlantis* (Columbia)
 Winton Marsalis, *Winton Marsalis* (Columbia)

Música Brasileira: Choro e Samba

- Almirante; Pixinguinha. *Pelo telefone*. (Sinter, 1955)
 Anacleto de Medeiros: *Anacleto de Medeiros* (Eldorado)
 Henrique Cazes: *Waldir Azevedo, Pixinguinha, Hermeto & Cia.* (Kuarup, 1992) _____ & Família Violão : *Desde que o Choro é Choro* (Kuarup, 1995) _____ & Marcelo Gonçalves: *Pixinguinha de Bolso* (Kuarup, 2000)
 _____ *Tudo é Choro* (Office Sambinha/Japan, 2004)
 Jacob do Bandolim, *Gravações originais 1949-1969* (Bmg)
 _____ *Choros, valsas, tangos e polcas* (Soarmec)
 Radamés Gnattali Sexteto: *Radamés Gnattali Sexteto* (Emi)
 Radamés Gnattali & Camerata Carioca: *Vivaldi e Pixinguinha* (Funarte 1983)

Pixinguinha, Pixinguinha 100 anos (Bmg)
 Pixinguinha, Orquestra: Século XIX/Século XXI Universal Band (Mca Japan, 1991)
 Paulinho da viola: *Memorias chorando* (EMI)
 Paulo Bellinati: *Guitar Works of Garoto* (Gsp)
 Paulo Moura: *Mistura e Manda* (Kuarup)
 Paulo Moura, Paulinho da Viola & Outros: *Noites Cariocas* (Kuarup, 1988)
 Paulo Moura e Rafael Rabello: *Dois irmãos* (Caju, 1993)
 Yamandu Costa, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Henrique Cazes: *um seculo do violão brasileiro* (Rabaça e Associados, 2001)

Samba-Jazz

Jonhhy Alf, *Jonhhy Alf* (78 rpm, 1952)
 _____ (78 rpm, 1958)
 _____, *Rapazes de bem* (longplay, 1961)
 _____, *Diagonal* (LP, 1964)
 _____, *Jonhhy Alf e Sexteto Contraponto* (1968) _____,
Eu e a Bossa - 40 anos de Bossa Nova (2001) Edison Machado, *A turma da Gafeira* (1957)
 Vitor Assis Brasil, *Desenhos* (1966)
 _____, *Trajeto* (1968)
 _____, *Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim* (1970)
 _____, *Legacy* (2002)
 Tenório Jr., *Embaló* (1964).
 Dom Salvador, *Salvador Trio* (1965)
 _____, *Rio 65 Trio* (1965)
 _____, *Dom Salvador* (1969)
 _____, *Som, sangue e raça* (1971)
 Sérgio Mendes, *Mas que Nada* (1966)
 _____, *Night and Day* (1967)
 _____, *Scarborough Fair* (1968)
 _____, *The Fool on the Hill* (1968)
 _____, *The Look of Love* (1968)
 _____, *(Sittin' On) the Dock of the Bay* (1969)
 _____, *Pretty World* (1969)
 Raul de Souza, *À vontade mesmo* (RCA Victor, 1965)
 _____, *Colors* (Milestone, 1975)
 _____, *Jazzmim* (Biscoito Fino, 2006)

- _____, *Bossa Eterna* (Biscoito Fino, 2008)
- Guilherme Vergueiro, *Tanta Luz* (Luz da Cidade, 2002)
- Dom Um Romano, *Tema 3 D. Trio 3D* (RCA, 1964)
- _____, *Flora é M.P.M. Flora Purim* (RCA, 1964)
- _____, *O som - Meirelles e os Copa 5* (Philips/Dubas Música, 1964)
- _____, *Dom Um* (Philips/Dubas Música, 1964)
- _____, *Dom Um Romão* (Muse Records, 1972)
- _____, *Rhythm traveller* (Jazz Station Records, 1998)
- _____, *Teu nome Pixinguinha. Marcelo Vianna* (Biscoito Fino, 2002)
- Hector Costita, *Impacto* (1964)
- Sambossa 5, *Sambossa 5* (1964)
- _____, *Zero Hora* (1965)
- J.T. Meirelles, *O Som* (1964)
- Os Cobras, *O Lp* (1964)
- Ténorio Jr, *Embaló* (1964)
- Moacir Santos, *Coisas* (1965)
- Edison Machado, *Samba Novo* (1965)
- Sambalanço Trio, *Reencontro* (1965)
- Raul de Souza, *A Vontade Mesmo* (1965)
- Som 3, *Som 3* (1966)
- Rio 65 Trio, *Rio 65 Tio* (1965)
- _____, *A Hora e a Vez da M.P.M.* (1966)
- Quarteto Novo, *Quarteto Novo* (1967)
- Hermeto Pascoal, *Brazilian Adventure* (1970)
- Vitor Assis Brasil, *The Legacy* (1970)
- Moacir Santos, *Maestro* (1973)
- _____, *Saudade* (1974)
- Hermeto Pascoal, *Slave Mass* (1977)
- Nenê Trio, *Porto dos casais* (1998)
- Edsel Gomez, *Celebrating Chico Buarque de Hollanda* (1998),
- Raul de Souza, *Rio* (1998)
- Sizão Machado, *Quinto Elemento* (2001)
- Edu Ribeiro & Daniel D'Alcantra, *Horizonte* (2001)
- Nenê Trio, *Caiminho Novo* (2002)
- J.T. Meirelles & os Copa 5, *Samba Jazz!!* (2002)
- Um dois trio, *Um dois trio* (2002)
- Hélio Delmiro, *Emotiva* (2003)
- Trio Corrente, *Corrente* (2003)
- Michel Leme, *Quarteto* (2004)

Edu Ribeiro, *Já to te esperando* (2005)
Arismar do Espírito Santo, *Foto do Satellite* (2005)
Rubinho Antunes, *De Viterbo* (2005)
Vinicius Dorin, *Revoada* (2005)
Celso Almeida/Fabio Torres/Paulo Paulelli, *Trio Corrente* (2005)
Alex Buck, *Luz da Lua* (2005)
Thiago Espírito Santo, *Hemisferios* (2006)
Michel Leme/Alex Buck, *Trocando Ideias* (2006)
Marco Paiva MP6, *São Mateus* (2007)
Michel Leme, *A Firma* (2007)
Lupa Santiago, *Sexteto* (Tratore, 2011)
Trio Corrente, *Volume 2* (2011)

CAPÍTULO III - Samba-Jazz: uma análise das estéticas musicais

Trio Corrente, *Corrente* (2005)
Quarteto Novo, *Quarteto Novo* (1967)
Johnny Alf, *Rapaz de Bem* (1961)